

3 1761 08334482 0



PRESENTED TO

THE LIBRARY OF THE UNIVERSITY  
OF TORONTO

BY

THE VARSITY FUND  
FOR THE PURCHASE OF

SLAVIC BOOKS



Digitized by the Internet Archive  
in 2010 with funding from  
University of Toronto



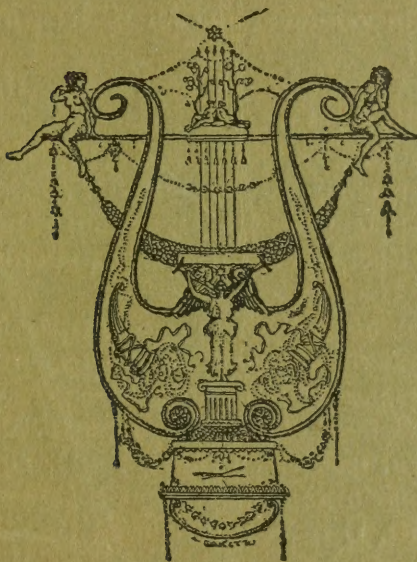




1601

# ЕЖЕГОДНИКЪ

ИМПЕРАТОРСКИХЪ ТЕАТРОВЪ



1909

ВЫПУСКЪ IV



200,  
Е-9  
ур. 4-7

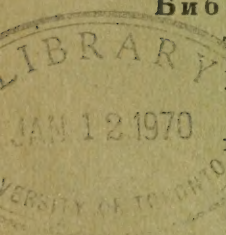
## СОДЕРЖАНІЕ.

- Воспоминанія объ А. Н. Островскомъ П. М. Невѣжина.  
А. Н. Островскій и старинная драма Н. П. Кашкина.  
Ближайшія задачи Императорскаго Московскаго Малаго театра А. И. Южина кн. Сумбатова.  
Къ возобновенію на сценѣ Императорскаго Малаго театра драматической хроники А. Н. Островскаго „Дмитрій Самозванецъ и Василій Шуйскій“ И. С. Платона.  
Ученическіе спектакли въ Императорскомъ Михайловскомъ театрѣ Н. А. Котляревскаго.  
Замѣтки А. П. Ленскаго и переписка съ нимъ А. С. Аренскаго по поводу „Бури“ Шекспира.  
Двѣ забытыя русскія танцовщицы М. В. Каріѣва.  
Впечатлѣнія сезона:  
С.-Петербургъ: I. Александринскій театр. II. Новый драматическій театр К. И. Арабажина.  
Москва: I. Драматическіе театры Н. Е. Эфросъ. II. „Нюрнбергскіе Мейстерзингеры“ Р. Вагнера Ю. Д. Энгеля.  
Заграничныя письма. Письмо III. Принципы Мюнхенскаго „Театра Художниковъ“ Georg Fucks, перев. съ рукописи Л. Гуревичъ.  
Новь и старь А. А. Измайлова.  
Хроника иностранной литературы о театрѣ. А. I. Гидони.  
Библиографія: Энциклопедія сценическаго самообразованія, т. III. В. В. Сладкопѣвцевъ. Искусство декламации Ю. Э. Озаровскаго. Декламационная хрестоматія. Матеріаль для занят. выразител. чтен. на драм. курсахъ. ч. I, сост. Н. А. Глазуновымъ; Хрестоматія для школь драмат. искусства. Составиль А. Фодотовъ. Ю. Озаровскаго. А. Коптяевъ. Исторія рус. музыки въ характеристикахъ. вып. I. П. И. Чайковскій. А. Каля.

## ПРИЛОЖЕНІЯ НА ОТДѢЛЬНЫХЪ ЛИСТАХЪ:

- Его Императорское Высочество Великій Князь Константинъ Константиновичъ въ роли Донъ-Цезаря („Мессинская невѣста“ Ф. Шиллера на сценѣ Измайловскаго досуга).  
Его Императорское Высочество Великій Князь Константинъ Константиновичъ въ роли Донъ-Цезаря; А. А. Герхенъ въ роли Донъ-Мануэля; В. В. Котляревская-Пушкарева въ роли Изабеллы и П. А. фонъ Рейнеке въ роли Діаго („Мессинская невѣста“ Ф. Шиллера на сценѣ Измайловскаго досуга).

*Продолженіе см. 3 стр. обложки.*







ЕГО ИМПЕРАТОРСКОЕ ВЪСОЧЕСТВО ВЕЛИКІЙ КНЯЗЬ КОНСТАНТИНЪ КОНСТАНТИНОВИЧЪ, ВЪ РОЛИ  
ДОНЪ ЦЕЗАРЯ.

СОДЕРЖАНІЕ.

- Воспоминанія объ А. Н. Островскомъ П. М. Невѣжина.  
А. Н. Островскій и старинная драма Н. Н. Капнина.  
Ближайшія задачи Императорскаго Московскаго Малаго театра А. П. Южина кн. Сувботова.  
Къ возобновленію на сценѣ Императорскаго Малаго театра драматической хроники А. Н. Островскаго „Дмитрій Самозванецъ и Василий Шуйскій“ И. С. Платона.  
Ученицкіе спектакли въ Императорскомъ Михайловскомъ театрѣ И. А. Котларевскаго.  
Вѣзныи А. П. Ленскаго и переписка съ нимъ А. С. Аренскаго по поводу „Бури“ Шекспира.  
Дѣя забытыя русскія танцовщицы М. В. Кариѣва.  
Впечатленія сезона:  
С.-Петербургъ: I. Александринскій театръ. II. Новый драматическій театръ К. И. Арабажина.  
Москва: I. Драматическіе театры Н. Е. Эфросъ. II. „Нюрнбергскіе Мастерангигеры“ Р. Вагнера Ю. Д. Энгеля.  
Заграничныя письма. Письмо Ш. Францины Мюнхенскаго „Театра Художниковъ“ Георгъ Бюкса, перев. съ рукописи Л. Гуревичъ.  
Нашъ и старъ А. А. Измайлова.  
Хроника иностранной литературы о театрѣ. А. Г. Гидони.  
Библиографія: Энциклопедія сценическаго самообразованія, т. III. В. В. Сладковъ-Щецъ. Искусство декламаціи Ю. Э. Озаровскаго. Декламационная хрестоматія. Матеріаль для занят. выразителя. чтен. на драм. курсахъ. ч. I, сост. Н. А. Глазуновъ; Хрестоматія для школъ драмат. искусства. Составилъ А. Федотовъ. Ю. Озаровскаго. А. Контлевъ. Исторія рус. музыки въ характеристикахъ кн. I. П. И. Чайковскій. А. Калл.

ПРИЛОЖЕНІЯ НА ОТДѢЛЬНЫХЪ ЛИСТАХЪ:

- Его Императорское Высочество Великій Князь Константинъ Константиновичъ въ роли Донъ-Цезаря („Мессинская невѣста“ Ф. Шиллера на сценѣ Измайловскаго досута).  
Его Императорское Высочество Великій Князь Константинъ Константиновичъ въ роли Донъ-Цезаря; А. А. Гершевъ въ роли Донъ-Аннуа; А. В. Котларевская-Пупшарева въ роли Измаиля; Н. А. фонъ Рейнеке въ роли Діаго („Мессинская невѣста“ Ф. Шиллера на сценѣ Измайловскаго досута).

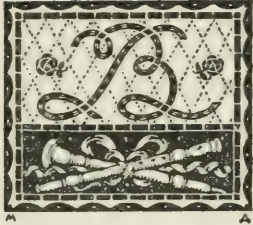
Продолженіе см. 3 стр. обложки.





# ВОСПОМИНАНІЯ ОБЪ А. Н. ОСТРОВСКОМЪ.

П. М. НЕВЪЖИНА.



Въ послѣднее время появилось огромное количество воспоминаній, но эти «воспоминанія», нерѣдко, отличаются одной особенностью: въ нихъ авторы говорятъ больше о себѣ, чѣмъ о томъ лицѣ, о которомъ пишутъ воспоминанія. Эти «воспоминанія», при повѣркѣ, иногда оказываются вымышленными, такъ какъ свѣдѣнія напоминаютъ выпущенную уже біографію или списанное изъ энциклопедическаго словаря. Къ такого рода работамъ нельзя не относиться брезгливо, такъ какъ это отзывается уже плагіатомъ.

Приступая къ нашей замѣткѣ, мы оговариваемся, что беремъ небольшой періодъ изъ жизни Островскаго, а именно тотъ, когда знаменитый драматургъ, утомленный борьбою съ чиновниками, затворился въ своей квартирѣ и по нѣскольку лѣтъ не посѣщаль театровъ, которымъ посвятилъ свою жизнь.

Мое знакомство съ Александромъ Николаевичемъ произошло при исключительныхъ условіяхъ. Воспитавшись на его произведеніяхъ, я рано почувствовалъ потребность работать для сцены, но, какъ не посвященный въ тайны цензурнаго вѣдомства, никакъ не могъ найти вѣрный уголь зрѣнія. Первая драма, въ которой я выставилъ самосудъ на почвѣ благороднаго негодованія, была не только забракована цензурой, но мнѣ даже угрожали оставить рукопись при дѣлахъ комитета. Во второй работѣ я описалъ, какъ женщина, доведенная мужемъ до отчаянія и не находя защиты въ законѣ, рѣшается деньгами откупиться отъ ненавистнаго человѣка. Это было обычнымъ явленіемъ того времени, и всѣ знали, что подобныя сдѣлки совершались повсемѣстно, но охранительная цензура желала держать на глазахъ людей повязку, чтобы они видѣли только то, что имъ показываютъ, а не то, что есть. Пьеса была также забракована.

Въ третьей комедіи я выставилъ, какъ женщина, не знавшая счастья въ супружествѣ и овдовѣвши, взяла себѣ въ домъ, въ видѣ управляющаго «друга сердца». Этотъ молодецъ измѣнялъ своей дульцинеѣ и хапалъ изъ имѣнія все, что только могъ. У помѣщицы были двѣ взрослыя дочери; дѣвушки возмутились и потребовали удаленія «управляющаго». Въ свою очередь, и онъ не дремалъ и съ необычайною дерзостью сталъ относиться къ молодымъ хозяйкамъ. Тѣ вызвали тетку, грубую и энергичную женщину, напоминавшую своимъ видомъ скорѣе мужчину, чѣмъ барыню. Она пріѣхала. Началась война съ возмутительными сценами. Оканчивается пьеса тѣмъ, что барынѣ стало не чѣмъ платить долговъ, и управляющій, видя, что его благополучіе кончилось, наговоривъ своей покровительницѣ массу дерзостей, уѣзжаетъ изъ имѣнія.

Трудно представить себѣ, въ чемъ заключалась тутъ антицензурность, но чиновники увидѣли въ сюжетѣ стремленіе подорвать престижъ родительской власти.

Сбитый окончательно съ толку, я отправился къ Островскому и рассказалъ свои злоключенія. Моя военная форма сначала смутила Александра Николаевича и онъ холодно отнесся ко мнѣ, но потомъ привѣтливо обернулся, и на его миломъ благодушномъ лицѣ появилась такая улыбка, какую нельзя забыть.

— Такъ вы, капитанъ?

— Къ вашимъ услугамъ.

— Изъ вашего разсказа я узнаю въ васъ настоящаго русскаго чело­вѣка. Столько времени писать, затрогивать такіе интересные вопросы и не отдаться всецѣло литературѣ, а носить военный мундиръ.

— Военная служба мнѣ была дорога тѣмъ, что давала возможность быть въ хоромахъ губернаторовъ, у всесильныхъ баръ, у среднихъ людей, посѣщать крестьянскія хаты и изучить душу русскаго солдата.

Онъ пристально посмотрѣлъ на меня, и нѣсколько нахмурившись, одобрительно замѣтилъ:

— Если такъ, вы—правы.

Сюжетъ моей послѣдней пьесы ему очень понравился и онъ одобрилъ сценарій, но прибавилъ:

— Едва ли вамъ удастся поладить съ цензурой.

Тогда я, набравшись смѣлости, чистосердечно обратился къ нему:

— Помогите мнѣ. Безъ вашихъ указаній я рѣшительно пропаду. Можетъ быть, вы мнѣ окажете большую честь и, переработавъ пьесу, удостоите меня чести быть вашимъ сотрудникомъ.

Онъ потеръ себѣ лобъ, почесалъ бороду, что всегда дѣлалъ, когда чувствовалъ какое нибудь затрудненіе и, улынувшись, отвѣтилъ:

— Объ этомъ надо подумать.

Въ тотъ же день я доставилъ свою рукопись, а когда черезъ три дня пришелъ за отвѣтомъ, то увидѣлъ на лицѣ его опять ту же привлекательную улыбку:

— Ваша взяла... Беру.

Такъ появилась на свѣтъ Божій комедія «Блажь», которая впоследствии была напечатана въ «Отечественныхъ Запискахъ» Щедрина. Для характеристики цензурныхъ условій того времени я расскажу, къ чему долженъ былъ прибѣгать авторъ. Чтобы обойти цензурный гнетъ, Островскій обратилъ мать въ сестру отъ перваго брака. Такимъ образомъ, идея пьесы была убита. Взамѣнъ этого, Александръ Николаевичъ внесъ въ мою работу живыя сцены, прельстившія покойнаго Михаила Евграфовича. Комедія шла въ Московскомъ Маломъ театрѣ, въ Александринскомъ и обошла всѣ провинціальныя сцены.

Послѣ этого литературнаго сближенія я сталъ пользоваться искреннимъ расположеніемъ Александра Николаевича. Я вспоминаю съ горечью и радостью тѣ дни, которые проводилъ въ его кабинетѣ. То было невыносимое время для людей, связанныхъ работой съ театромъ. Довольно сказать, что его комедія «Не въ свои сани не садись», не сходящая до сихъ поръ съ репертуара, взята была у автора дирекціей даромъ.

— Почему же даромъ?—спросилъ я.

— Дирекція ея не брала, а пришлось отдать въ бенефисъ, за бенефисныя же постановки не платилось. Теперь авторы получаютъ за пьесы

тысячи, а я радъ былъ радехонекъ, когда мнѣ за «Бѣдную невѣсту» заплатили пятьсотъ рублей, взявъ ее въ вѣчную собственность.

При такомъ отношеніи начальства къ автору, можно себѣ представить, въ какомъ положеніи находились ресурсы тружениковъ. Провинціальныя театры тогда авторамъ не платили ничего, а казенныя жестоко притѣсняли. Были и тогда ловкачи, входившіе въ сдѣлку съ стоявшими у руля репертуара и ихъ пьесы ставились часто, тѣ же, у кого совѣсти не хватало поступать неблаговидно, бѣдствовали.

— Александръ Николаевичъ, отчего вы теперь никогда не бываете въ театрѣ?—обратился я къ нему.

— А что я тамъ буду дѣлать? Смотрѣть стряпню Крылова или переводы Тарновскаго? Да мнѣ, какъ обойденному, неловко смотрѣть на актеровъ. Я для театра чужой теперь. Просвѣтлѣетъ, разгонитъ шушеру, тогда и мы пойдемъ туда, гдѣ послужили дѣлу.

А между тѣмъ нужно было жить, а, слѣдовательно и работать. Недовольство окружающихъ и раздраженіе, не покидавшее автора «Грозы», отзывалось на самомъ творествѣ. Въ его пьесахъ не стало уже той яркости, бывшей отличительной чертой великаго таланта. Въ этотъ періодъ, ослабѣвшія силы уже не могли творить такъ, какъ прежде, и его пьесы «Красавецъ мужчина» и «Невольницы» имѣли слабый успѣхъ. Замѣчательно то, что при жизни Островскій получалъ въ годъ двѣ, три тысячи, а послѣ его смерти, когда злоба завистниковъ и ненавистниковъ затихла, наслѣдники его стали получать за пьесы отъ 17—18 тысячъ въ годъ.

Островскій былъ недоволенъ не только административными порядками, но и тѣмъ, что составъ артистовъ сильно потускнѣлъ. Въ то время не было уже ни Садовскаго, ни Васильева и другихъ корифеевъ Малаго театра, а вновь поступившіе оставляли желать многого и, хотя тонъ еще держался, но уже начиналъ сказываться провинціализмъ, который внесли вновь приглашенные актеры.

— Нужна школа, настоящая школа, а безъ нея Малый театръ потеряетъ то великое значеніе, которое онъ имѣлъ,—говорилъ Островскій.



Кромѣ школы, онъ мечталъ создать театръ на новыхъ началахъ, гдѣ люди, ничего общаго не имѣющіе съ искусствомъ, не являлись бы руководителями дѣла.

Чтобы осуществить эту мысль, Островскій, по своей наивности, отправился къ бывшему Московскому генераль-губернатору кн. В. А. Долгорукову, чтобы вызвать его инициативу.

— Князь,—обратился онъ къ нему,—столько лѣтъ вы состоите все-сильнымъ хозяиномъ Москвы, а до сихъ поръ не поставите себѣ памятника.

— Какого памятника?—удивился генераль-губернаторъ.

— Долженъ быть построенъ театръ вашего имени.

Долгоруковъ улыбнулся и мягко замѣтилъ:

— Я знаю, меня въ шутку называютъ удѣльнымъ княземъ, но, къ сожалѣнію, у этого удѣльнаго князя нѣтъ такихъ капиталовъ, которые онъ могъ бы широко тратить.

— Я пріѣхалъ къ вамъ, князь, искать не вашихъ денегъ. Скажите одно слово и Московское именованное купечество составитъ компанію и явится театръ.

Долгоруковъ очень сочувственно отнесся къ словамъ Островскаго, и Сергѣй Петровичъ Губонинъ, сынъ знаменитаго желѣзнодорожнаго дѣятеля, принялся уже составлять Акціонерное Общество, но тутъ вышло правительственное распоряженіе о всеобщемъ разрѣшеніи частныхъ театровъ и проектъ палъ. Скоро при Императорскихъ театрахъ учреждены были драматическія школы, существенно расходившіяся съ тѣмъ, о чемъ мечталъ Островскій.

— Актеръ долженъ пропитаться своимъ ремесломъ и слиться съ нимъ, — утверждалъ онъ. Артисты, въ благородномъ смыслѣ слова, тѣ же акробаты; тѣхъ выламываютъ физически, а актера нужно выломать нравственно. Походка, красивые повороты, пластика и мимика... все это пріобрѣтается легко, когда тѣло и нервы гибки. Равномѣрная и выразительная рѣчь также несравненно лучше могутъ быть усвоены въ дѣтскомъ возрастѣ, чѣмъ тогда, когда жизнь искалѣчила человѣка. Посмотрите на

большинство актеровъ. Какъ они держатъ себя на сценѣ? Увальни, неповоротливы, косолапы, движенія не изящны. И это вполне понятно. Люди рѣдко перерождаются, и большинство живетъ пріемами, усвоенными въ дѣтствѣ. Есть исключенія, но о нихъ не говорятъ.

Такъ проектъ школы и остался въ бумагахъ покойнаго.

Любовь къ театру у Александра Николаевича была такъ велика, что даже въ тягостные дни матеріальныхъ невзгодъ онъ говорилъ о немъ съ любовью и подшучивалъ надъ своими неудачами.

— Надо бы пойти и искать милости у г. Черневскаго <sup>1)</sup>, да ноги не слушаются, опять же каналья спина не гнется. Деньги нужны до зарѣзу, а ихъ нѣтъ. Занять можно, но занявши нужно отдавать, а какъ не отдашь—совѣстно.

Это не мѣшало ему проявлять неимовѣрную доброту ко всѣмъ, кто къ нему бы ни обращался.

Былъ такой случай. Пришелъ къ нему авторъ, теперь занимающій огромный постъ при театрѣ, а тогда еще малый и неизвѣстный, и говоритъ:

— Александръ Николаевичъ, я написалъ пьесу, но цензура не пропускаетъ ее. Помогите мнѣ обойти препятствія и мы подѣлимъ пополамъ гонораръ.

Островскій взялъ пьеску, сдѣлалъ поправки и автору тотчасъ-же выдали двѣ тысячи цѣликомъ. Но съ той поры этого автора Островскій не видалъ, и когда я, шутя, напомнилъ ему объ этомъ, онъ шутливо замѣтилъ:

— Онъ съ востока, а тамъ набѣги уважаются.

Такъ Островскій и не получилъ ни копѣйки, но никогда ни словомъ не заикнулся о томъ что было, и, встрѣчаясь съ авторомъ, благодушно протягивалъ ему руку.

Просто не вѣрится, чтобы драматургъ, написавшій тридцать слишкомъ пьесъ, шедшія на сценахъ, могъ такъ нуждаться.

Какимъ то образомъ Императоръ Александръ III узналъ, что Островскій находится въ тягостномъ матеріальномъ положеніи и, при первой встрѣчѣ

---

<sup>1)</sup> С. А. Черневскій, главный режиссеръ Московскаго Малаго театра († 1901 г.).

съ братомъ драматурга, Михаиломъ Николаевичемъ, бывшимъ членомъ государственнаго совѣта, обратился къ нему:

— Какъ живетъ вашъ братъ?

Островскій молча поклонился. Государь продолжалъ:

— Какъ его матеріальное состояніе?

— Очень дурное, Ваше Величество. Своихъ средствъ у него нѣтъ почти никакихъ; за труды же онъ получаетъ очень мало, а у него жена и шесть человѣкъ дѣтей.

— Странно,—съ неудовольствіемъ сказалъ Императоръ,—что до сихъ поръ мнѣ объ этомъ никто не сказалъ. Я сдѣлаю, что нужно.

Черезъ нѣсколько дней состоялся Высочайшій указъ о назначеніи драматургу, губернскому секретарю Александру Николаевичу Островскому, пенсіи въ 3.000 рублей въ годъ.

Трудно себѣ представить ликованіе, какое проявляли друзья Островскаго. Мы радовались больше, чѣмъ онъ, и, конечно, помчались поздравлять его. Но нашли его въ уныломъ настроеніи духа.

Очевидно, Александру Николаевичу было больно, что не заслуги дали ему вполне заслуженную пенсію, а протекція. Его возмущало это потому, что въ нѣкоторыхъ западныхъ государствахъ смотрѣли на писателей, какъ на людей, служащихъ государству. Русскихъ же работниковъ участь была печальна. Въ маленькой Норвегіи литераторъ, проработавшій определенное количество лѣтъ, получаетъ право на пенсію. Стортингъ только утверждаетъ назначеніе, а мы, огромное государство, такъ далеко въ этомъ случаѣ идемъ позади всѣхъ.

Свои театральныя злключенія Александръ Николаевичъ приписывалъ режиссерскому произволу и отдѣлаться отъ враждебныхъ дѣйствій своихъ недруговъ стало его завѣтной мечтой. А такъ какъ этотъ произволъ еще рельефнѣе выражался при назначеніи артистамъ ролей, то вступить за своихъ истинныхъ друзей, актеровъ, Островскій считалъ священной обязанностью. И вотъ, когда наступило время реформъ, то Александръ Николаевичъ горячо ратовалъ за уничтоженіе разовой системы. Это была

огромная ошибка. Но человекъ, выбитый изъ колеи, всегда бываетъ одно-стороненъ. Такъ случалось и съ Островскимъ. Не только мы, друзья, предостерегали его отъ увлеченій, но самъ режиссеръ Черневскій осмѣлился открыто сказать ему въ глаза:

— Вы спасаете актеровъ, а губите театръ.

Но Александръ Николаевичъ, какъ идеалистъ и добрѣйшій человекъ, думалъ о людяхъ гораздо лучше, чѣмъ они есть.

— Позвольте,—говорилъ онъ,—зачѣмъ предполагать одно дурное? Надо вѣрить. Я убѣжденъ, что истинные артисты никогда не забудутъ своего долга. Не хуже же мы нѣмцевъ, французовъ, а, посмотрите, какой у нихъ стройный порядокъ! Всѣ работаютъ для дѣла.

На это возражалъ ему Родиславскій:

— Если вы уничтожите разовые, то какая охота будетъ большому актеру играть маленькія роли? Покойный Шумскій великолѣпно шутилъ: «Что за чудная роль въ «Горячемъ сердцѣ»! Слозь у меня почти нѣтъ, закину удочку и 35 рублей вытащу». Заставьте же вы безъ разовой системы сыграть когонибудь то же самое, и вы увидите, что вамъ швырнуть роль. Нѣмецъ дорожить репутаціей. Если онъ будетъ отказываться отъ ролей или прослыветъ лѣнтяемъ, то его ни одинъ порядочный антрепренеръ не возьметъ, да и отъ товарищей услышитъ то, чему не обрадуется. Я весь вѣкъ при театрѣ. Безъ ошибки могу вамъ перечестъ всѣ пьесы, какого числа онѣ шли, и всѣ бенефисы. Я тоже въ хорошихъ отношеніяхъ съ артистами, но умѣю отдѣлать актера отъ человека. Большинство изъ нихъ люди прекрасные, а какъ вдохнуть театральнаго воздуха и газомъ запахнетъ, словно туманъ найдетъ на всякаго.

Наконецъ, наступила пора осуществить реформы. Въ комисію для пересмотра театральнаго положенія назначены были Островскій, Потѣхинъ и Аверкіевъ. Потѣхинъ былъ, также какъ и Островскій, завзятый другъ актеровъ. Аверкіевъ же иначе смотрѣлъ на дѣло, но два голоса его сотоварищей пересилили и разовая система была уничтожена. Еще большей ошибкой было со стороны Островскаго допустить назначеніе Потѣхина упра-



ЕГО ИМПЕРАТОРСКОЕ ВЫСОЧЕСТВО ВЕЛИКИЙ КНЯЗЬ КОНСТАТИНЪ КОНСТАВТИНОВИЧЪ ВЪ РОЛИ ДОНЪ-ЦЕЗАРЯ, А. А. ГЕРХЕНЪ ВЪ РОЛИ ДОНЪ-МАНУЭЛЯ, В. В. КОЛОДЧЕВСКАЯ ПУШКАРЕВА ВЪ РОЛИ ИЗABELЛЫ И П. А. ФОНЪ-РЕЙНЕКЕ ВЪ РОЛИ ДІАГО «МЕССИНСКАЯ НЕВѢСТА» Ф. ШИЛЛЕРА НА СЦЕНѢ ИЗМАЙЛОВСКАГО ДОСУГА.

отронная ошибка. Но человекъ, выбитый изъ колеи, всегда бываетъ односторонень. Такъ случалось и съ Островскимъ. Не только мы, друзья, предостерегли его отъ увлеченій, но самъ режиссеръ Черневскій осмѣлился открыто сказать ему въ глаза:

— Вы спасаете актеровъ, а губите театръ.

Но Александръ Николаевичъ, какъ идеалистъ и добрыйшій человекъ, думалъ о людяхъ гораздо лучше, чѣмъ они есть.

— Позвольте, — говоритъ онъ, — зачѣмъ предполагать одно дурное? Надо вѣрить. Я убѣжденъ, что истинные артисты никогда не забудутъ своего долга. Не хуже же мы нѣмцевъ, французовъ, а, посмотрите, какой у нихъ стройный порядокъ! Всѣ работаютъ для дѣла.

На это возражалъ ему Родиславскій:

— Если вы уничтожите разовые, то какая охота будетъ большому актеру играть маленькія роли? Познавший Шумскій великолѣпно шутилъ: «Что за чудная роль въ «Горюханахъ»? Слово у меня почти нѣтъ, закину удочку и 35 рублей вытаскаю». Заставьте же вы безъ разовой системы сыграть когонибудь то же самое, и вы увидите, что вамъ швырнуть роль. Нѣмецъ дорожить репутацией. Если онъ будетъ отказываться отъ ролей или прослыветъ лѣнникомъ, то его ни одинъ порядочный антрепренеръ не возьметъ, да и отъ товарищей услышите то, чему не обрадуется. Я весь вѣкъ при театрѣ. Всѣ ошибки могу вамъ перечестъ всѣ пьесы, какого числа онѣ шли, и всѣ бенефисы. Я тоже въ хорошихъ отношеніяхъ съ артистами, но умѣю отказать актера отъ человекъ. Большинство изъ нихъ люди прекрасные, а какъ выйдутъ театральнаго воздуха и газомъ запахнетъ, словно туманъ найдетъ на всякаго.

Наконецъ, наступила пора осуществить реформы. Въ комисію для пересмотра театральнаго положенія назначены были Островскій, Потѣхинъ и Заркѣвичъ. Потѣхинъ былъ, также какъ и Островскій, завзятый другъ актеровъ. Заркѣвичъ же иначе смотрѣлъ на дѣло, но два голоса его соотвѣтственной пресидилии и разовая система были уничтожена. Еще болѣею ошибкой было со стороны Островскаго допустить назначеніе Потѣхина упра-







вляющимъ труппою, съ уполномочіемъ установить актерское вознагражденіе артистовъ. Алексѣй Антипычъ, желая заслужить благорасположеніе артистовъ, сталъ дѣлать вычисленія получаемыхъ окладовъ, измѣрилъ эти цифры въ гораздо большемъ размѣрѣ, чѣмъ онѣ существовали на самомъ дѣлѣ, и назначилъ огромные оклады. Но тутъ Островскій уже ничего не могъ сдѣлать. Противорѣчить Потѣхину, значило вооружить противъ себя артистовъ.

Первое время Островскій ликовалъ, что онъ свергъ режиссерскую власть и освободилъ артистовъ отъ произвола, но скоро самъ раскаялся въ своемъ заблужденіи. То, что случилось при постановкѣ его пьесы «Сердце не камень», было жестокимъ ударомъ довѣрчивому реформатору. Артистка Ѳ., бывшая до того времени одной изъ самыхъ сговорчивыхъ актрисъ, получая 12.000 въ годъ жалованья, рѣзко измѣнилась и жестоко поступила съ авторомъ. Мало того, что она третировала роль на репетиціяхъ, а сыгравши ее три раза, совсѣмъ вышла изъ пьесы. Роль передали другой актрисѣ, но публика не признала такой замѣны, и пьеса, за отсутствіемъ сборовъ, снята была съ репертуара. Разовые сказались.

Когда я вскорѣ послѣ этого пришелъ къ нему, онъ сидѣлъ сумрачный и блѣдный.

— Кума-то, кума то какова?... отказалась. Слишкомъ годъ работы и четыреста рублей.

Мнѣ очень хотѣлось напомнить ему, что въ этомъ онъ самъ виноватъ, но по его тону было видно, что къ нему уже пришло позднее раскаяніе. Такъ какъ у всякаго крупнаго дѣятеля всегда есть приспѣшники, то и у Островскаго было ихъ не мало, а эти господа всегда способны оказать медвѣжьёю услугу. Одинъ изъ нихъ, придя къ А. Н., съ негодованіемъ заявилъ:

— Вчера въ театрѣ «такой-то» и «такая-то» громко заявляли, что Дирекція права, не ставя пьесъ Островскаго. Мы выросли изъ нихъ.

А. Н. съ горечью улыбнулся и вскользь замѣтилъ:

— Какіе же они большіе.

Всѣ эти уколы не могли не дѣйствовать на больное сердце и не ухудшать его состоянія.

Упомянутый случай съ «Горячимъ сердцемъ» былъ не единичный, но Островскій не признавалъ себя неправымъ, а утверждалъ:

— Теперь не хорошо, потомъ будетъ лучше.

При этомъ давнишняя мысль о театральнoй школѣ болѣе и болѣе занимала его.

— Нужно создать новыхъ людей съ новыми взглядами и съ новыми правилами, тогда и мы станемъ другими.

Наконецъ, вліяніе брата, бывшаго виднымъ государственнымъ дѣяте-лемъ, оказалось всесильнымъ и Островскій былъ назначенъ завѣдующимъ репертуаромъ Московскаго Малаго театра. Это было истинною радостью для всѣхъ. Театръ ожилъ. Тамъ стало словно свѣтлѣе. Когда за кулисами появилась могучая фигура любимаго автора, всѣ стремились къ нему поздороваться, какъ съ истиннымъ другомъ искусства; за то Черневскій, хотя и старался быть подобострастнымъ, но съ желчью посматривалъ на своего счастливаго побѣдителя.

Работалъ Александръ Николаевичъ очень много, но о своемъ творествѣ у него не было и рѣчи, и когда ктонибудь вспоминалъ о немъ, то Островскій отшучивался:

— Нѣтъ, довольно, а то опятьхватишь «Не отъ міра сего».

Эта пьеса была его послѣдней работой, написанной до назначенія его начальникомъ репертуара. И она было уже не творчество, а, если можно такъ выразиться, потугами на творчество.

Вмѣсто этого онъ всецѣло отдался идеѣ создать школу, въ которой властвовало бы одно только искусство. Когда ктонибудь изъ насъ приходилъ въ экзаменаціонное время, онъ приглашалъ сѣсть къ столу и любилъ, если задавали дѣвочкамъ вопросы. Когда мы замѣчали, что онѣ конфузятся, онъ говорилъ:

— Пусть привыкають. Актриса должна быть смѣлой.

Кромѣ службы при театрѣ, Островскій оставался предсѣдателемъ общества русскихъ драматическихъ писателей и оперныхъ композиторовъ. Хотя отношенія этого общества къ антрепренерамъ и были налажены, но

все еще находились господа, не признававшіе за авторомъ права получать гонораръ. Не могу забыть одного уморительнаго случая. Едва я вошелъ въ прихожую его квартиры, какъ до меня донесся чей то рѣзкій голосъ, раздавшійся изъ кабинета Островскаго. Оказалось, что горячился одинъ изъ антрепренеровъ, выражая свое неудовольствіе на дѣйствія комитета. Я поздоровался съ хозяиномъ и отошелъ въ сторону. Посѣтитель продолжалъ:

— Это насиліе; на экземплярѣ написано: «къ представленію дозволено», кто же можетъ мнѣ запретить ставить пьесу? А вашъ агентъ угрожаетъ мнѣ тюрьмой.

— И будете сидѣть,—хладнокровно замѣтилъ Александръ Николаевичъ.

— Нѣтъ не буду и денегъ не заплачу.

— Заплатите, а нѣтъ—вещи опишутъ.

— Кто это будетъ описывать?

— Развѣ вы не знаете—судебный приставъ.

— Вы меня стращаете такъ же, какъ и вашъ секретарь. Но вы предсѣдатель и должны быть справедливымъ.

— При чемъ тутъ я. Мы дѣйствуемъ по уставу.

Тутъ антрепренеръ употребилъ такую фразу, что Островскій съ достоинствомъ замѣтилъ:

— Милостивый государь, не забывайте, гдѣ вы.

— Я помню, а все таки платить не буду.

Съ этими словами огорченный антрепренеръ вышелъ. Островскій обратился ко мнѣ:

— Они меня когданибудь уходятъ. Мое сердце и то никуда не годно, а отъ такихъ исторій ему не сдобровать.

Дѣйствительно, Островскій всегда жаловался на сердечные припадки, и не разъ онъ, схватившись за грудь, отходилъ къ окну и тяжело дышалъ. Его сердце, такъ много перестрадавшее, очевидно, не могло уже выносить того, что выносило въ болѣе молодые годы.

Вообще, какъ предсѣдателю общества русскихъ драматическихъ писателей, ему приходилось переносить немало неприятностей. Теперь установлень

цензъ, и правомъ посѣщать общія собранія пользуются лица, получающія въ годъ гонораръ не менѣе трехсотъ рублей, тогда же сходились всѣ, кто внесъ пятнадцать рублей членскихъ.

— У насъ кто теперь членами?—говорилъ Островскій—кому только захочется. Идутъ, напримѣръ, два гимназиста, оба въ веселомъ настроеніи духа. Одному и приходитъ мысль въ голову: «А что, Жанъ, не сдѣлаться ли намъ драматическими писателями?»—«Поль, это идея. Давай переведемъ совмѣстно какойнибудь водевиль и при посредствѣ Ивана Ивановича поставимъ его на какойнибудь сценѣ».—А какъ же расходы?—Ты покупай чернилъ, бумаги, перья и словарь, а я книжку; членскіе взносы мы упросимъ сдѣлать тетушку Клавдію Ивановну».—«Чудно, Поль, ты геніалень»; и вотъ появляются въ обществѣ два новыхъ члена, которые объ этомъ событіи оповѣщаютъ міру на своихъ визитныхъ карточкахъ.

Высмѣивая подобныхъ господъ, А. Н. имѣлъ полное основаніе желать, чтобы лица, ничего общаго не имѣющія съ обществомъ, не были допускаемы на общія собранія, такъ какъ эти собранія обратились въ сходку скандалистовъ; шумъ и гамъ стояли невообразимые. Члены не разъ хватались за стулья, какъ за предметы обороны.

Островскій, какъ безсмѣнный и строгій предсѣдатель, былъ многимъ не по душѣ и эти господа всегда старались раздражать его. Я помню такой случай: кѣмъ то былъ поднятъ вопросъ объ отчисленіи изъ гонорара извѣстной суммы на образованіе какихъ то благотворительныхъ учрежденій при обществѣ. «Членъ общества», написавшій пьесу, которая никому не была извѣстна и нигдѣ не шла, былъ особенно развязенъ и словоохотливъ. Когда прочли его заявленіе, Островскій обратился къ нему:

— Вы желаете, чтобы съ cadaго, получающаго гонораръ, производился вычетъ въ пользу благотворительныхъ обществъ, которыхъ еще нѣтъ?

Но прежде, чѣмъ приступить къ обсужденію этого вопроса, я желалъ бы знать, какая сумма будетъ причитаться съ васъ, какъ съ докладчика-иниціатора.

— Это къ дѣлу не относится, вызывающе возразилъ «докладчикъ».

— Какъ не относится? Наше общество полу-коммерческое, имѣющее своей задачей, какъ можно болѣе собрать денегъ драматическимъ труженникамъ, а не дѣлать имъ ущербъ. Если вы предлагаете взимать, то, вѣроятно, и сами правоспособны платить и мой вопросъ вполне естествененъ.

По сдѣланнымъ справкамъ докладчикъ получалъ гонорара полтора рубля въ годъ, но такъ какъ онъ былъ представителемъ цѣлой группы подобныхъ же «театральныхъ сочинителей», то поднялся шумъ.

— Это не деликатно. Нельзя касаться нашихъ матеріальныхъ средствъ. Мы тутъ всѣ равны.

— Такъ должно быть,—возразилъ Островскій,—но какое же тутъ равенство, когда на лицо явная несправедливость. Вы предлагаете вычесть 10<sup>0</sup>/<sub>0</sub>.— Хорошо. Я, скажемъ, получаю тысячу рублей и съ меня возьмутъ сто, но есть нѣкоторые, не получающіе ни копѣйки—съ нихъ что взять? Если благотворительныя учрежденія у насъ необходимы, то внесемъ каждый поровну.

Начался хаосъ и засѣданіе прервалось.

Во время перерыва подходитъ ко мнѣ извѣстный въ свое время П. И. Кичеевъ, тоже получавшій грошъ, какъ переводчикъ. Петръ Ивановичъ былъ уменъ, талантливъ и отличался необыкновеннымъ добродушіемъ, но вмѣстѣ съ тѣмъ крайне неустойчивъ. Его можно было подбить на что угодно.

— Я сегодня провалю Островскаго на выборахъ,—объявилъ онъ мнѣ.

— Ахъ, Петръ Ивановичъ, всегда вы зря говорите. Ну что вы можете сдѣлать?

Я никакъ не думалъ, что мои слова сильно задѣнутъ Кичеева. Но когда начались выборы, то мы всѣ ждали, что предсѣдатель пройдетъ безъ баллотировки, какъ было всегда. Вдругъ поднимается Кичеевъ и вызывающе заявляетъ:

— Я требую баллотировки.

Островскій сконфузился, растерялся и запинаясь проговорилъ:

— Господа, я давно рѣшилъ отказаться отъ предсѣдательства и прошу васъ освободить меня.

Однако, всѣ, кромѣ Кичеева, положили ему бѣлые шары, но этимъ не смутился Петръ Ивановичъ и, подойдя ко мнѣ, съ ужимкой замѣтилъ:

— Каково я его вздулъ?

Затѣмъ, подойдя къ Островскому заявилъ:

— Александръ Николаевичъ, я нарочно это сдѣлалъ, чтобъ убѣдиться, какимъ вы пользуетесь почтеніемъ. Вы побѣдили.

Но такія побѣды тяжестью ложились на его больное сердце, и мы радовались, когда окончился сезонъ и онъ сталъ забираться въ свое любимое Щельково, гдѣ онъ сбрасывалъ съ себя «городское платье» и, облачившись въ рубаху и большіе сапоги, благодушествовалъ на лонѣ природы. Утромъ до завтрака онъ отправлялся во флигель и тамъ выпиливалъ замысловатые узоры. Послѣ обѣда, часто подавалась линейка, запряженная тройкой, которой Александръ Николаевичъ самъ правилъ, и мы отправлялись куда нибудь въ сосѣднее селеніе или въ «Кобринскій лѣсъ», какъ шутливо называлъ Островскій одно мѣсто. Если-же поѣздка не осуществлялась, то Александръ Николаевичъ усаживался на свою любимую скамейку и предавался пасторальнымъ мыслямъ.

— Эко красота, говаривалъ имъ онъ, смотря на мѣстность, амфитеатромъ спускающуюся въ долину рѣки Мери. А облако... продолжалъ онъ. Кажется, нигдѣ нѣтъ такихъ облаковъ.

Его утѣшали и дѣти, которыхъ онъ страстно любилъ.

Часто наѣзжавшіе къ нему чувствовали себя, какъ дома, понимая, что хозяинъ не воображаетъ себя идоломъ, къ которому стекаются на поклоненіе.

Этотъ удивительный человѣкъ до конца дней своихъ остался въ душѣ наивнѣйшимъ ребенкомъ. При этомъ невольно вспоминается забавный и характерный случай.

Приѣхалъ разъ въ Щельково нынѣ здравствующій артистъ, большой пріятель покойнаго. Пріятель, какъ большинство талантливыхъ артистовъ, былъ въ близкомъ родствѣ съ Бахусомъ. Но Александру Николаевичу, страдающему болѣзною сердца, запрещены были крѣпкіе напитки. Жена

его Марья Васильевна, оберегавшая здоровье мужа, приказала не подавать къ столу ни вина, ни водки.

Въ день прїѣзда гостя хозяйкѣ необходимо надо было идти въ поле, и она приказала подать завтракъ въ кабинетъ, при чемъ водки было въ графинѣ на донышкѣ.

Взглянувъ на микроскопическое количество вина, Островскій сдѣлалъ гримасу и произнесъ свое пресловутое «невозможно»! Это слово имъ произносилось такъ, что нельзя забыть. Александръ Николаевичъ дѣлалъ судорожное движеніе локтями, приподнималъ плечи, такъ что голова уходила въ нихъ и, слегка заикаясь, отчеканивалъ: н-н-невозможно!»

Зная, что вино и водка заперты, хозяинъ почувствовалъ свое безпомощное положеніе и съ грустью обратился къ гостю:

— Пейте! А я ужъ сегодня не поддержу вашей компаніи.

Гость тоже пріунылъ. Но вдругъ ему пришла въ голову гениальная мысль.

— Эврика!—вполголоса проговорилъ онъ и указалъ на бутылки съ настойкой, стоявшія на окнахъ.— Кажется, они ужъ достаточно настоялись. О, да, ихъ можно тронуть.

Островскій вспомнилъ.

— Что вы, что вы!—да Марья Васильевна изъ себя выйдетъ.

— И опять войдетъ,—отшучивался гость, срѣзывая съ бутылки печать.

Компанія пришла въ веселое настроеніе духа. Вошла Марья Васильевна. Увидя раскраснѣвшія лица прїятелей, она не сразу догадалась, въ чемъ дѣло. Того, что она прислала къ завтраку, было мало, а между тѣмъ, оба возбуждены. Вдругъ ее осѣнила мысль и она подошла къ окну.

— Ахъ вы безсовѣстные, горячилась она, смотря на раскупоренную бутылку.

Александръ Николаевичъ сидѣлъ молча и ехидно улыбался.

Понимая, что при гостѣ нельзя устраивать супружескія сцены, Марья Васильевна вышла, сильно хлопнувши дверью.

Когда потомъ актеръ рассказывалъ описанную сцену, съ присущимъ ему талантомъ, мы смѣялись до коликовъ.

Похожденіе съ четвертью безъ словъ рисуеть, какъ знаменитый художникъ до конца дней оставался простымъ, безхитростнымъ, чуждымъ чванства. Въ его душѣ теплилась та искра Божія, которая согрѣвала, а не обжигала. Житейскія невзгоды, не озлобили его, а открыли сердце, до котораго всякому былъ доступъ. Жаль, что это сердце уже было надорвано тѣми, для кого искусство ограничивалось 20-мъ числомъ...

Когда оффиціальная жизнь театровъ въ послѣдній годъ его жизни замерла, Александръ Николаевичъ поспѣшно собрался и уѣхалъ на лѣто въ Щельково.

Передъ отъѣздомъ онъ съ грустью говаривалъ:

— Хоронить себя ѣду.

Разумѣется, мы принимали это за слова мнительнаго человѣка, такъ какъ Александръ Николаевичъ всегда морщился, какъ то странно пожималъ руками и всегда говорилъ, что онъ нездоровъ.

Провожая его, я поцѣловалъ послѣдній разъ этого дивнаго человѣка. Уходя, онъ съ грустью проговорилъ:

— Хочется поработать... хочется, чтобъ Малый театръ обновился и сталъ тѣмъ храмомъ, какимъ онъ былъ прежде.

Это были его послѣднія слова.

Онъ уѣхалъ въ свое имѣніе и тамъ скоропостижно умеръ отъ разрыва сердца.





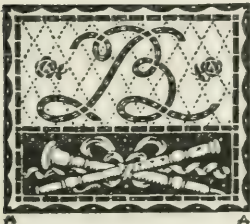


# А. Н. ОСТРОВСКІЙ И СТАРИННАЯ ДРАМА.

Н. П. КАШИНА.

## I.

### „ПУЧИНА“ И „ТРИДЦАТЬ ЛѢТЪ ИЛИ ЖИЗНЬ ИГРОКА“.



ОПРОСЪ объ источникахъ произведеній Островскаго имѣеть двѣ стороны. Съ одной стороны, онъ касается содержанія, и въ этомъ случаѣ источниками могутъ служить или личныя непосредственныя наблюденія надъ дѣйствительной жизнью для пьесъ бытовыхъ изъ современной автору жизни, или же историческіе труды и матеріалы для драматическихъ хроникъ и пьесъ на историческіе сюжеты. Съ другой стороны, онъ касается формы, и въ этомъ случаѣ источниками служатъ тѣ или другія драматическія и не драматическія произведенія другихъ авторовъ или, быть можетъ, случайныя замѣтки и сообщенія въ газетахъ и журналахъ, которыя наталкивали нашего драматурга на созданіе новыхъ пьесъ.

Само собою разумѣется, насколько важно для характеристики творчества Островскаго выяснить его источники того и другого рода, и я не намѣренъ останавливаться на этомъ вопросѣ. Я отмѣчу только самыя попытки этого выясненія. Попытка опредѣлить источники перваго рода, т. е. историческіе труды и матеріалы, для одной изъ драматическихъ хроникъ сдѣлана мною въ статьѣ, посвященной «Минину» и имѣющей быть напечатанной въ «Журналѣ Министерства Народнаго Просвѣщенія». Попытокъ опредѣлить источники втораго рода было двѣ. Одна изъ нихъ сдѣлана г. А. А. Фоминымъ въ статьѣ: «Старое въ новомъ (Отголоски комедіи XVIII вѣка въ комедіяхъ нашего времени)»<sup>1)</sup>. Здѣсь комедія Островскаго «Бѣдность не порокъ» сравнивается съ комедіей Плавильщикова «Сидѣ-

<sup>1)</sup> «Русская Мысль» 1893 г. № 3.

лецъ», и между ними устанавливается большое сходство. Г. Варнеке <sup>1)</sup> эту «единственную попытку выяснить крайне важный вопросъ объ источникахъ творчества Островскаго» признаетъ «совершенно неудавшейся». Также неудачнымъ признаетъ онъ <sup>2)</sup> и указаніе Д. Д. Языкова на пьесу Фурманна «Дядя Пахомъ», какъ на источникъ названной комедіи Островскаго «Бѣдность не порокъ». «Дядя Пахомъ» передѣланъ изъ пьесы «L'oncle Baptiste», передѣланной также Кайзеромъ на нѣмецкомъ языкѣ, подъ заглавіемъ «Stadt und Land oder Onkel Sebastian aus Oesterreich». Хотя, по мнѣнію г. Варнеке, «въ дѣйствительности все сходство названныхъ комедій Фурманна и Островскаго исчерпывается лишь тѣмъ, что въ обѣихъ пьесахъ выведены братья съ различными характерами, при чемъ Пахомъ своимъ вмѣшательствомъ спасаетъ счастье своей племянницы, а это еще не даетъ права сравнивать его хотя въ какомъ-нибудь отношеніи съ Любимомъ Торцовымъ», г. Варнеке однако признаетъ, что «путь, избранный Д. Языковымъ для опредѣленія источниковъ Островскаго, несомнѣнно правильный; переписка Островскаго доказываетъ, что онъ съ неослабнымъ интересомъ слѣдилъ за всѣми новинками иностраннаго репертуара и нѣкоторыя иностранныя пьесы, на его взглядъ, подходившія къ условіямъ русской сцены, онъ передѣлывалъ» (См. напр. письмо А. Н. Островскаго къ артисту Бурдину отъ 3 февр. 1878 г.).

Въ настоящей статьѣ я не имѣю ввиду пересматривать вопросъ объ отношеніяхъ комедіи Островскаго «Бѣдность не порокъ» къ предполагаемымъ ея источникамъ, хотя быть можетъ онъ и нуждается въ такомъ пересмотрѣ. Я хочу сдѣлать попытку указать источникъ другой его пьесы, попытку, на мой взглядъ, тѣмъ болѣе интересную, что она подтверждается свидѣтельствомъ самого драматурга, которое до сихъ поръ было еще неизвѣстно.

Та драма Островскаго точнѣе «Сцены изъ московской жизни», источникъ которой я хочу опредѣлить, именно «Пучина», переноситъ насъ въ

<sup>1)</sup> «Театръ и искусство» 1904 г. №№ 5 и 6.

<sup>2)</sup> Русскій біографическій словарь. Въ статьѣ объ А. Н. Островскомъ.

тридцатые годы XIX столѣтія. Пьеса написана въ 1865 г., а дѣйствіе, согласно ремаркѣ автора, происходитъ тридцать лѣтъ назадъ. Сцена открывается разговоромъ гуляющихъ въ Нескучномъ саду купцовъ съ ихъ женами объ игрѣ Мочалова въ нашумѣвшей именно въ тридцатые годы пьесѣ Дюканжа и Дино: «30 лѣтъ или жизнь игрока» <sup>1)</sup>, а также и о самой пьесѣ, т. е. объ ея содержаніи. Весь этотъ разговоръ—чрезвычайно удачная жанровая картинка, превосходно выясняющая, какъ дѣйствовали подобнаго рода мелодрамы на такихъ невзыскательныхъ критиковъ. Слѣдующее явленіе—разговоръ студентовъ, тоже въ своемъ родѣ жанровая картинка, представляетъ интересъ, однако, въ другомъ отношеніи. Несомнѣнно, что устами этихъ студентовъ Островскій выразилъ свое собственное мнѣніе о названной пьесѣ. «Пьеса плоха».—«Сухая пьеса. Голая мораль».—«Всѣ эффекты, всѣ ужасы нарочно прибраны, какъ на подборъ. Вотъ, молъ, если ты возьмешь карты въ руки, такъ убьешь своего отца, потомъ сдѣлаешься разбойникомъ, да мало этого—убьешь своего сына».—«Какая это пьеса! Это вздоръ, о которомъ говорить не стоитъ. «Чортъ не такъ страшенъ, какъ его пишутъ. Чорта нарочно пишутъ страшнѣе, чтобъ его боялись. А если чорту нужно соблазнить кого-нибудь, такъ ему вовсе не расчетъ являться въ такомъ безобразномъ видѣ, чтобъ его сразу узнали». Я нарочно привелъ цѣликомъ этотъ отзывъ Островскаго о данной мелодрамѣ, потому что, по моему мнѣнію, именно она является такъ сказать источникомъ «Пучины», или, точнѣе говоря, она натолкнула нашего драматурга на созданіе названныхъ «Сценъ изъ московской жизни». На эту мысль наводятъ первыя два явленія пьесы Островскаго, а также ея основная мысль. Вѣдь въ ней, равно какъ и въ «Жизни игрока», показывается, какъ «пучина» мало-по-малу затягиваетъ человѣка. Подтверждаетъ высказанную мною мысль и слѣдующій сценарій пьесы, находящійся въ черновой рукописи

---

<sup>1)</sup> «30 лѣтъ или жизнь игрока». Драма въ трехъ дѣйствіяхъ. Сочиненіе Виктора Дю-Канжа и Дино. Перев. съ француз. СПб. 1828. Въ тип. А. Плюшара. Переводчикомъ былъ Р. Зотовъ, какъ онъ самъ говоритъ въ своихъ «Воспоминаніяхъ», СПб. 1859, стр. 76.

«Пучины», хранящейся въ Румянцевскомъ музеѣ (№ 3250). «Сцена 1. Два пріятеля. 30 лѣтъ или жизнь игрока. Сцена 2. Пучина. Именины жены. Сцена 3. Преступленіе. Сцена 4. Подъ судомъ». Это упоминаніе въ приведенномъ планѣ нашей драмы о пьесѣ «30 лѣтъ или жизнь игрока», являющееся тѣмъ свидѣтельствомъ самого драматурга, о которомъ я упоминалъ выше, содержаніе первыхъ двухъ явленій «Пучины», а также ея основная мысль, я полагаю, несомнѣнно устанавливаютъ самый фактъ зависимости названной драмы Островскаго отъ произведенія Дюканжа и Дино. Установивъ этотъ фактъ, мы перейдемъ теперь къ подробному сопоставленію нашихъ пьесъ, но для этого прежде всего слѣдуетъ познакомиться болѣе обстоятельно съ «Жизнью игрока».

Предварительно перечислимъ главныхъ дѣйствующихъ лицъ мелодрамы. Г. де Жермани, дряхлый и почти полумертвый старикъ. Жоржъ де Жермани, игрокъ, сынъ его (25-ти лѣтъ). Варнеръ, ложный другъ его (26-ти лѣтъ). Дермонъ, негоціантъ (45 лѣтъ), дядя Амаліи, богатой сироты, воспитанницы у Жермани, невѣсты его сына (19 лѣтъ). Родольфъ д'Эрикуръ, сынъ богатаго негоціанта (22 лѣтъ).

Въ первомъ дѣйствіи (первыя 4 явленія) театръ представляетъ игорный домъ въ полночь. Около главнаго стола банкомета толпятся игроки. Во всѣхъ комнатахъ видно множество народа, находящагося въ безпрестанномъ движеніи. Варнеръ въ большомъ выигрышѣ прославляетъ карты. Родольфъ напротивъ проигрался, но спохватился и говоритъ, что проигрышъ послужитъ ему къ счастью, что «судьба еще во время удерживаетъ и исправляетъ порочныхъ».—«Вотъ уже недѣля, какъ ты, обращается онъ къ Варнеру, вовлекъ меня въ этотъ домъ, прельстилъ мое воображеніе легкимъ выигрышемъ, заставилъ меня проиграть почти половину имѣнія, которое отецъ мой честными трудами въ цѣлую жизнь накопилъ; такъ и быть!—я не жалѣю объ этихъ деньгахъ, потому, что за 20 тысячъ франковъ узналъ я людей, отъ которыхъ надобно бѣгать, и мѣста, которыя должно ненавидѣть». Варнеръ возражаетъ ему, что все сказанное Родольфомъ взято «съ печатнаго», что это «слова — проигравшагося игрока», что стоитъ

только ему выиграть и его взгляд переменится. Въ это время появляется Жоржъ, который «пять дней сряду проигрывалъ съ удивительнымъ несчастьемъ». Онъ всетаки надѣется на счастье, тѣмъ болѣе, что «мнѣ, говорить онъ, непременно надобно воротить 30 тысячъ франковъ, которые отецъ далъ мнѣ на покупку фермуара и серегъ моей невѣстѣ». Жоржъ съ большимъ трудомъ досталъ у ростовщика денегъ «подъ закладъ своей деревни» и явился снова попытать счастье. Онъ уходитъ къ столамъ, а Варнеръ посылаетъ тѣмъ временемъ записку къ живущей въ томъ же домѣ «скромной женщинѣ, которая тайно принимаетъ къ себѣ благопріобрѣтенныя вещи» и у которой онъ видѣлъ прекрасные брилліанты. Затѣмъ происходитъ разговоръ у Родольфа съ Варнеромъ, изъ котораго первый, а съ нимъ и зритель или читатель, узнаетъ о предстоящей свадьбѣ Жоржа и Амаліи и о замыслахъ Варнера, надѣющагося сдѣлать изъ Амаліи свою любовницу, такъ какъ между ею и ея мужемъ, по его мнѣнію, согласіе будетъ непродолжительно.

Въ залѣ тѣмъ временемъ появляется Дермонъ, пришедшій сюда съ цѣлью провѣрить, правда ли, что Жоржъ все время проводитъ въ игорномъ домѣ. Варнеръ уже пытается вкрасться къ нему въ довѣріе и втянуть его въ игру, но это ему, конечно, не удастся. А между тѣмъ, Жоржъ, благодаря наставленіямъ Варнера проигралъ всѣ свои деньги и прямо-таки неистовствуетъ на сценѣ: онъ «является, окруженный толпою игроковъ, и въ бѣшенствѣ вырывается отъ нихъ, держа обломокъ стола». Варнеръ приходитъ къ нему на помощь, обѣщая достать у вышеупомянутой дамы необходимую для Жоржа брилліантовыя вещи, которыя она повѣритъ ему за поручительство Варнера. Они уходятъ, а у Родольфа начинается разговоръ съ Дермономъ. Когда и они желаютъ удалиться изъ игорнаго дома, это оказывается невозможнымъ, такъ какъ является офицеръ съ солдатами, имѣющей приказаніе арестовать всѣхъ, у кого «видъ» не въ исправности. Дермонъ не желаетъ объявить своего имени въ такомъ мѣстѣ, какъ игорный домъ, и такимъ образомъ долженъ подвергнуться аресту. Родольфъ, назвавшій себя, беретъ его подъ свое поручительство. Дермонъ даетъ ему

записку къ Жермани-отцу, котораго онъ хотѣлъ предупредить относительно поведенія Жоржа.

Дальнѣйшія явленія перваго дѣйствія происходятъ въ домѣ Жермани, гдѣ идутъ приготовленія къ вѣнцу. Причиной замедленія свадьбы было то, что Жоржъ долго не являлся, да Варнеръ не приносилъ брилліантовъ, которые онъ обѣщаль достать. Наконецъ, все устроилось. Жермани-отецъ напоминаетъ своему сыну о данной имъ клятвѣ не играть въ карты и угрожаетъ ему величайшими несчастіями, если онъ снова вернется къ пагубной страсти. Молодые люди отправляются къ вѣнцу. Тѣмъ временемъ приходитъ Родольфъ и передаетъ Жермани записку отъ Дермона, который затѣмъ и самъ является, но уже поздно: вѣнчаніе состоялось. Вскорѣ потомъ является судья, требующій тотчасъ же свиданія съ Жоржемъ. Оказывается, что онъ пришелъ по дѣлу о брилліантахъ, пропавшихъ «въ сосѣдствѣ одного игорнаго дома», а о Жоржѣ ему передавали, что онъ хотѣлъ «достать какихъ-то брилліантовъ отъ подозрительной женщины, живущей тамъ». Эти брилліанты какъ разъ тѣ самыя, которые привезъ Варнеръ и которые теперь надѣты на Амаліи, получившей ихъ въ подарокъ отъ своего жениха. Судья хочетъ арестовать Жоржа, но Дермонъ беретъ его подъ свое поручительство, и судья уходитъ. Затѣмъ происходитъ ссора между Дермономъ и Жоржемъ, который выгоняетъ перваго изъ дома. Жермани прокликаетъ своего сына и умираетъ.

Второе дѣйствіе отдѣлено отъ перваго пятнадцатилѣтнимъ промежуткомъ. За это время Жоржъ все продолжаетъ играть, попрежнему несчастливо, попрежнему довѣряетъ Варнеру. У Амаліи осталось сто тысячъ франковъ, которые лежатъ въ банкѣ на имя ея сына. Мужъ требуетъ отъ нея и эти сто тысячъ, такъ какъ иначе ему угрожаетъ гибель: онъ надавалъ фальшивыхъ векселей, и ему обѣщали не предъявлять ихъ до слѣдующаго дня, если онъ ихъ выкупить немедленно. У него уже была готова довѣренность на имя Варнера для полученія изъ банка денегъ Амаліи. Послѣдняя, сохраняя отъ безчестія мужа, которому угрожалъ эшафотъ, подписываетъ довѣренность, надѣясь въ то же время, не спасетъ ли она этимъ и своего сына.



Жоржъ, получивъ довѣренность, уходитъ, предварительно отдавъ приказанія слугамъ «хорошенько убрать большую залу», такъ какъ у него будутъ балъ и концертъ и онъ уже пригласилъ всѣхъ гостей. По уходѣ его является Дермонъ, который предлагаетъ Амаліи бросить мужа, но она не соглашается. Возвращается Жоржъ, встрѣчающійся такимъ образомъ съ дядей своей жены, и послѣ его ухода требуетъ отъ Амаліи, чтобы она никогда болѣе не видалась съ Дермономъ. Черезъ нѣсколько времени приѣзжаетъ Варнеръ, привозитъ арфу для Амаліи, при чемъ арфу велитъ отнести въ гостиную, а футляръ поставить въ спальню, надѣясь при помощи его пробраться сюда, чтобы такимъ образомъ овладѣть Амаліей. Самого Жоржа онъ старается удалить, убѣждая его незамѣтно оставить балъ и отправиться снова попытать счастье въ игорномъ домѣ, гдѣ Варнеръ уже обѣщаль за него, что онъ будетъ тамъ. Съѣзжаются мало-по-малу гости. Все устраивается по желанію вѣроломнаго друга, и Жоржъ уѣзжаетъ. Приходитъ Дермонъ съ цѣлью увѣдомить Жоржа, что ему необходимо бѣжать, такъ какъ его векселя уже предъявлены въ полицію. Въ это время приходитъ Родольфъ и сообщаетъ, что уже дано приказаніе арестовать Жоржа. Дермонъ предлагаетъ вмѣстѣ съ тѣмъ и Амаліи бросить своего мужа, но она снова отказывается отъ этого, и Дермонъ съ Родольфомъ уходятъ по потайной лѣстницѣ. Амалія остается одна, и тѣмъ временемъ Варнеръ съ помощью своего слуги, заранѣе спрятавшагося въ футляръ отъ арфы, пробирается въ спальню къ Амаліи и объясняется ей въ любви, но та его отвергаетъ. Въ это время возвращается Жоржъ, которому приходится взломать дверь, такъ какъ Амалія, идя отпереть дверь, упала въ обморокъ. Варнеръ до его появленія успѣлъ потушить свѣчи и спрятаться въ футляръ. Жоржъ подозрѣваетъ свою жену въ измѣнѣ и требуетъ, чтобы она назвала своего любовника. Онъ уходитъ съ цѣлью отыскать этого любовника. Является Родольфъ, чтобы предупредить Жоржа, которому необходимо бѣжать, такъ какъ стража видѣла его около дома. Пользуясь этимъ временемъ, Варнеръ тихонько выходитъ по слѣдамъ Жоржа, приводитъ его и указываетъ на Родольфа, какъ на соблазнителя Амаліи. Жоржъ бросается на Родольфа,

служанка увлекаетъ послѣдняго въ кабинетъ, но Жоржъ бѣжитъ за нимъ туда, и раздается выстрѣлъ; повидимому, Родольфъ убить Жоржемъ, который потомъ говоритъ, что онъ отомщенъ. Дѣйствіе заканчивается бѣгствомъ Жоржа, котораго спасаетъ Дермонъ.

Въ третьемъ дѣйствіи, отдѣленномъ отъ второго также пятнадцатилѣтнимъ промежуткомъ, театръ представляетъ дворъ трактира на большой дорогѣ. Трактирщикъ, возвратившійся изъ поѣздки, бесѣдуетъ съ своей женой по поводу даннаго ему разрѣшенія «поставить на вывѣскѣ баварскій гербъ», передаетъ письма и, между прочимъ, одно какому то французскому капитану. Жена, въ свою очередь, сообщаетъ ему о ночевавшемъ у нихъ богатомъ купцѣ, собирающемся ѣхать въ Мюнхенъ, и дальше у нихъ идетъ разговоръ о жившемъ въ ихъ мѣстности Жоржѣ, дикарь съ Красной горы, какъ его теперь зовутъ. Изъ этого разговора зрители узнаютъ о страшной бѣдности Жоржа, о томъ, что его подозрѣваютъ въ убійствѣ какого то путешественника, трупъ котораго нашли въ колодецѣ. Затѣмъ является и самъ Жоржъ. Трактирщикъ хотѣлъ его выгнать, но жена его оказывается милосерднѣе своего мужа и убѣждаетъ его дать Жоржу пива и хлѣба. Входитъ хорошо одѣтый путешественникъ, упомянутый выше богатый купецъ, собирающійся уже уѣзжать. Онъ предлагаетъ Жоржу выпить стаканъ вина, спрашиваетъ его о дорогѣ въ Мюнхенъ и высказываетъ пожеланіе, чтобы Жоржъ былъ его проводникомъ. Послѣдній, котораго искушаетъ мысль убить путника, соглашается, и они уходятъ. Тѣмъ временемъ является сынъ Жоржа Альбертъ, капитанъ французской службы, разыскивающій своихъ родителей. Трактирщикъ отдаетъ ему присланное на его имя письмо. Изъ разговора съ трактирщикомъ Альбертъ узнаетъ о своихъ родителяхъ и проситъ указать ему путь къ ихъ жилищу. Ничто не можетъ остановить его, хотя надвигается гроза.

Декорация мѣняется. Театръ представляетъ хижину Жоржа на скатѣ дикой горы, окруженной пропастями... Внутренность хижины представляетъ крайнюю бѣдность. Столъ состоитъ изъ одной доски; на немъ пяльцы для шитья, четыре стула, одна скамья, шкафъ, кружка и тарелка глиняныя, въ



ЕГО ВЫСОЧЕСТВО КНЯЗЬ КОНСТАНТИНЪ КОНСТАНТИНОВИЧЪ, ПОДПОРУЧИКИ БРОФЕЛЬДТЪ 1-й  
БРОФЕЛЬДТЪ 2-й И БЪЛОЗЕРОВЪ ВЪ РОЛЯХЪ ЮНОШЕЙ СЪ ДАРАМИ  
«МЕССИНСКАЯ НЕВѢСТА» Ф. ШИЛЛЕРА НА СЦЕНѢ ИЗМАЙЛОВСКАГО ДОСУГА.

судьянка увлекается послышанною въ кабинетъ, но Жоржъ бѣжитъ за ними туда, и раздается выстрѣлъ: повидимому, Родольфъ убитъ Жоржемъ, который потомъ говоритъ, что онъ отомщенъ. Дѣйствіе заканчивается бѣгствомъ Жоржа, котораго спасаетъ Дермонъ.

Въ третьемъ дѣйствіи, отдѣленномъ отъ второго также пятнадцатилѣтнимъ промежуткомъ, театръ представляетъ дворъ трактира на большой дорогѣ. Трактирщикъ, возвратившись изъ поѣздки, бесѣдуетъ съ своей женой по поводу даннаго ему распоряженія «поставить на вывѣскѣ баварскій гербъ», передаетъ письма изъ разныхъ притчѣвъ, одно какому то французскому капитану. Жена, въ свою очередь, сообщаетъ ему о ночевавшемъ у нихъ богатомъ купцѣ, собиравшемся ѣхать въ Мюнхенъ, и дальше у нихъ идетъ разговоръ о жившемъ въ этихъ мѣстности Жоржѣ, ликарѣ съ Красной горы, какъ его теперь зовутъ. Изъ этого разговора зрители узнаютъ о страшной бѣдѣ Жоржа, о томъ, что его подозреваютъ въ убійствѣ какого то путешественника, трупъ котораго нашли въ колодецѣ. Затѣмъ является и самъ Жоржъ. Трактирщикъ хотѣлъ его выгнать, но жена его умоляетъ милостивѣе своего мужа и убѣждаетъ его дать Жоржу пива и хлеба. Появляется также одѣтый путешественникъ, упомянутый выше богатый купецъ, собиравшійся уже ѣхать. Онъ предлагаетъ Жоржу выпить стаканъ пива, расспрашиваетъ его о дорогѣ въ Мюнхенъ и высказываетъ пожеланіе, чтобы Жоржъ былъ его проводникомъ. Послѣдній, котораго искушаетъ мысль убить путника, соглашается, и они уходятъ. Тѣмъ временемъ является сынъ Жоржа Альбертъ, капитанъ французской службы, разыскивающий своихъ родителей. Трактирщикъ отдаетъ ему присланное на его имя письмо. Изъ разговора съ трактирщицею Альбертъ узнаетъ о своихъ родителяхъ и проситъ указать ему путь къ ихъ жилищу. Ничто не можетъ остановить его, хотя надвигается гроза.

Декорация мѣняется. Театръ представляетъ хижину Жоржа на скатѣ дикой горы, окруженной пропастями. Внутренность хижины представляетъ





углу топоръ. Монологъ Амаліи надъ спящей Жоржетой, ея дочерью, обрисовываетъ ужасное ихъ положеніе. Ударъ грома разбудилъ и Жоржету. Является Жоржъ, у котораго руки въ крови. Онъ говоритъ, что «поскользнулся на скалѣ и немного ушибъ руку», въ дѣйствительности же убилъ путника и ограбилъ его.

Въ этомъ зритель убѣждается, когда Жоржъ вынимаетъ изъ кармана горсть червонцевъ. Амалія въ ужасѣ, догадываясь, какимъ путемъ досталось это золото, а Жоржъ мечтаетъ о томъ, какъ онъ снова будетъ играть. Въ это время въ дверяхъ появляется нищій, оказавшійся потомъ Варнеромъ. Жоржъ, узнавъ, кто это, хочетъ убить его, но Амалія съ дочерью удерживаютъ его. Варнеру оказываютъ пріютъ и онъ остается переночевать съ тѣмъ, чтобы на другой день уйти. Варнеръ, оставшись вдвоемъ съ Жоржемъ, сообщаетъ ему, что онъ нашелъ секретъ узнавать карты, и Жоржъ снова на сторонѣ своего вѣроломнаго друга, которому онъ даже повѣрилъ тайну убійства, и проситъ его помочь спрятать трупъ убитаго и тѣмъ скрыть слѣды преступленія. Они уходятъ. Является Альбертъ и въ довольно продолжительной сценѣ открываетъ матери, которая внѣ себя отъ радости, хочетъ предупредить Жоржа и удалить Варнера, и поэтому уходитъ одна съ цѣлью выполнить свое намѣреніе. Альбертъ удаляется въ другую комнату, «родъ кабинета». Тѣмъ временемъ приходятъ Жоржъ съ Варнеромъ, не предупрежденные Амаліей. Варнеръ, услышавъ о новомъ путешественникѣ и его богатствѣ, замышляетъ убить его, чтобы, воспользовавшись его богатствомъ, ѣхать въ Италію, и уговариваетъ согласиться на это Жоржа, съ которымъ у нихъ былъ уже уговоръ воспользоваться первымъ благоприятнымъ случаемъ для того, чтобы разбогатѣть. Жоржъ колеблется, тогда Варнеръ беретъ на себя выполнение этого плана, думая воспользоваться и грозой, которая можетъ, по его словамъ, зажечь хижину, и только проситъ Жоржа притти на помощь, когда онъ позоветъ. Въ результатѣ Варнеръ ранилъ Альберта. Приходитъ Амалія и сообщаетъ, что идутъ схватить Жоржа, такъ какъ подозрѣваютъ его въ убійствѣ путешественника. Тутъ же раскрывается, что гость ихъ, кото-

раго ранилъ Варнеръ, сынъ ихъ, и Жоржъ увлекаетъ своего друга въ пламя. Солдаты бросаются въ горящую хижину и вытаскиваютъ ихъ оттуда, но Жоржъ уже умираетъ, убѣждая сына бѣжать отъ игры, которая, по его словамъ, родитъ всѣ преступленія. Такъ заканчивается эта мелодрама.

Стоитъ только сопоставить выше приведенный сценарій «Пучины» съ содержаніемъ «Жизни игрока», чтобы убѣдиться въ поразительномъ сходствѣ обѣихъ пьесъ. Не говоря уже о такихъ сценахъ, какъ «Два пріятели», «Преступленіе», «Подъ судомъ», въ глаза бросается сходство такихъ сценъ, какъ «Именины жены» и «Балъ у Жоржа», несомнѣнно, пріемъ одинъ и тотъ же. Итакъ по замыслу пьесы совершенно аналогичны; слѣдуетъ рассмотреть, какъ выполненъ этотъ замыселъ у Островскаго и насколько въ его исполненіи нашъ драматургъ зависѣлъ отъ своего образца.

Прежде всего обратимъ вниманіе на слѣдующій фактъ. Въ рукописи, откуда мы заимствовали извѣстный намъ сценарій, на той же самой страницѣ находится такая замѣтка: «Бѣдность страшна не лишеніями, а тѣмъ, что человѣкъ живетъ въ кругѣ, въ которомъ нравственный уровень очень низокъ». Эта замѣтка въ послѣдствіи въ нѣсколько распространенномъ видѣ вошла въ текстъ пьесы. Погуляевъ, совѣтуя Кисельникову «какъ нибудь подыматься», говоритъ: «Бѣдность страшна не лишеніями, не недостатками, а тѣмъ, что сводитъ человѣка въ тотъ низкій кругъ, въ которомъ нѣтъ ни ума, ни чести, ни нравственности, а только пороки, предрасудки, да суевѣрія». (Сц. 2-я, конецъ.) Эта реплика, очевидно, выражаетъ основную идею драмы, ея мораль. Такимъ образомъ возможно, что Островскому, когда онъ писалъ планъ своей пьесы, была уже ясна ея основная идея; быть можетъ, онъ и исходилъ изъ этой послѣдней, а не изъ отдѣльныхъ образовъ, поразившихъ его воображеніе, хотя утверждать этого, на мой взглядъ, нельзя, такъ какъ неизвѣстно, когда упомянутая замѣтка написана, въ то ли время, когда писался планъ, или же въ послѣдствіи, когда писался текстъ, потому что Островскому свойственно первоначально набрасывать реплики на поляхъ. Кромѣ того слѣдуетъ признать, что матеріалъ



для воплощенія этой основной идеи въ рядѣ образовъ у нашего драматурга, конечно, былъ. Этотъ матеріалъ доставили ему его наблюденія надъ дѣйствительной жизнью. Мнѣ всетаки представляется болѣе вѣроятнымъ, что Островскій исходилъ изъ основной идеи: въ этомъ убѣждаетъ меня составленіе сценарія. Уяснивъ идею, составивъ сценарій, драматургъ приступилъ къ созданію образовъ и, быть можетъ, одновременно съ этимъ къ писанію самаго текста, такъ что образы создавались по мѣрѣ того, какъ текстъ подвигался впередъ. Теперь и нужно опредѣлить, какую роль сыграла въ этомъ случаѣ «Жизнь игрока». Для этого слѣдуетъ посмотрѣть, нельзя ли провести параллель между дѣйствующими лицами обѣихъ пьесъ. Несомнѣнно, это возможно.

Кисельниковъ изъ «Пучины» вполне соответствуетъ игроку Жоржу: оба они—люди, затянутые пучиной, одинъ—невѣжества, другой—страсти, оба падаютъ все ниже и ниже, пока не совершаютъ преступленій. Могутъ возразить, что Кисельниковъ не удался автору. Напр., рецензентъ «Отечественныхъ Записокъ» въ свое время (1866 г.) писалъ по поводу «Пучины»: «Автору хотѣлось показать, что пучина невѣжества затягиваетъ и поглощаетъ человѣка, а въ пьесѣ его только пучина кисельниковскаго ничтожества эксплуатируется бездонною пучиною купеческой жадности Боровцова. Тутъ не человѣкъ сломанъ и поглощенъ, а обобранъ дурачокъ, не умѣющій ничего поставить въ свою защиту и только» 1). Но это возраженіе, мнѣ кажется, не имѣетъ ни малѣйшаго значенія: и неудачный образъ могъ быть созданъ подъ чужимъ вліяніемъ. Болѣе интереснымъ представляется другое замѣчаніе этого рецензента, хотя и оно всетаки не можетъ опровергнуть факта указаннаго вліянія «Жизни игрока». Онъ писалъ: «Пучина» до непростительности не нова по замыслу и даже не нова по содержанію. Это опять процессъ заѣданія личности тою самою средою «самодуровъ», которая уже съѣла у г. Островскаго не одного человѣка. Нѣтъ ни одного слова возраженія противъ того, что среда растлѣваетъ и губить

---

1) «Отеч. Записки» 1866 г., кн. IV, стр. 603—604.

людей, не особенно крѣпкихъ; но твердить объ этомъ тысячу разъ и на одну и ту же ноту едва ли составляетъ достоинство.—Жадовъ въ «Доходномъ мѣстѣ» и Кисельниковъ въ «Пучинѣ» это—родные братья по плоти и по крови, только Жадовъ умнѣе, а Кисельниковъ почти дурачокъ, если вовсе не дурачокъ. По крайней мѣрѣ, въ жизни такихъ людей, какъ Кисельниковъ, несомнѣнно, называютъ дурачками» <sup>1)</sup>. Здѣсь для насъ важно сопоставленіе Кисельникова съ Жадовымъ, хотя нужно оговориться, что при всемъ сходствѣ между ними есть и существенное различіе: Кисельниковъ совершенно погибъ, Жадовъ же послѣ даннаго ему жизнью урока никогда не пойдетъ болѣе на компромиссъ съ своей совѣстью. Да кромѣ того сходство этихъ лицъ нисколько не мѣшаетъ тому, чтобы личность Кисельникова была создана подъ чужимъ вліяніемъ. Вѣдь вліяніе «Жизни игрока» здѣсь ограничивается тѣмъ, что она побуждала нашего драматурга на созданіе того или другого лица, а краски, матеріаль для него онъ черпалъ изъ своихъ наблюденій надъ жизнью. Вотъ почему и Кисельниковъ можетъ походить на Жадова. Такимъ образомъ параллель между Кисельниковымъ и Жоржемъ мнѣ представляется неоспоримой.

Что же касается его пріятеля Погуляева, то ему въ «Жизни игрока» соотвѣтствуетъ Родольфъ: и Погуляевъ совѣтуетъ Кисельникову воздержаться отъ того шага, который онъ хочетъ сдѣлать, и который можетъ его погубить, отъ женитьбы, подобно тому, такъ Родольфъ совѣтуетъ Жоржу воздержаться отъ карточной игры; оба они помогаютъ жертвамъ «пучины» въ ихъ нуждѣ. Чиновнику же Переяркову, побуждавшему Боровцова на банкротство и обманъ Кисельникова,—соотвѣтствуетъ Варнеръ, коварный другъ Жоржа. Нужно только замѣтить, что въ «Пучинѣ» Переярковъ не играетъ такой роли, какъ Варнеръ въ «Жизни игрока»: онъ значительно рѣже появляется на сценѣ и къ тому же онъ значительно живѣе Варнера. Нечего говорить о томъ, что матеріаль для этого образа Островскому опять-таки дала дѣйствительная жизнь, и въ этомъ случаѣ вполне правъ рецензентъ «Отече-

---

<sup>1)</sup> Тамъ же, стр. 602.

ственныхъ Записокъ», заявляя, что «Переярковъ и Рисположенскій—оба профессора одной и той же черной магіи: оба устраиваютъ злостныя банкротства; Рисположенскій для Большова и Переярковъ для Боровцова, и оба устраиваютъ эти банкротства дурно, такъ что истина выбивается наружу и кліенты ихъ гибнуть»<sup>1)</sup>).

Среди дѣйствующихъ лицъ въ «Жизни игрока» мы видимъ старика Жермани, представляющаго собою «благороднаго отца», Дермона, дядю Амаліи, также принадлежащаго къ разряду подобнаго рода людей, и наконецъ, саму Амалію, воплощенную добродѣтель. Въ «Пучинѣ» имъ соотвѣтствуетъ мать Кисельникова, будущій тестъ его Боровцовъ съ своей женой и невѣста его Глафира. Но эти лица составляютъ полную противоположность указаннымъ дѣйствующимъ лицамъ «Жизни игрока». Напр., мать Кисельникова, старуха, все переносящая ради сына отъ своей невѣстки и ея родныхъ, забитое и загнанное существо, въ концѣ концовъ не выдерживаетъ и совѣтуетъ своему сыну брать взятки. Боровцовъ, который, если хотите, соотвѣтствуетъ до извѣстной степени Дермону, не только совѣтуетъ дочери нарочно заплакать передъ женихомъ, «чтобъ ему было чувствительнѣе», не только убѣждаетъ Кисельникова брать взятки и пренебрежительно относится къ нему за то, что тотъ не умѣетъ этого дѣлать, но даже и самъ его обманываетъ и вмѣстѣ съ Переярковымъ заставляютъ подписать бумагу, въ которой Кисельниковъ призналъ банкротство тестя не злостнымъ и такимъ образомъ лишился возможности получить съ него деньги, которыя тотъ когда-то у него взялъ. Жена Боровцова совершенно подстать своему супругу. Недалеко отъ нихъ ушла и дочка ихъ Глафира, которая, что называется, поѣдомъ ѣстъ своего мужа, командуетъ имъ, жалуется на него своимъ родителямъ, возстановляетъ ребенка противъ отца и такимъ образомъ является истинной представительницей той пучины, которая засасываетъ Кисельникова. Впрочемъ, это замѣчаніе относится ко всей семьѣ Боровцовыхъ и ихъ знакомымъ, и нужно прибавить, что

---

<sup>1)</sup> Тамъ же, стр. 603.

сцены, въ которыхъ фигурируютъ эти лица, принадлежать къ лучшимъ мѣстамъ пьесы.

Конечно, и этимъ лицамъ можно найти родственные типы въ произведеніяхъ Островскаго, какъ это сдѣлалъ извѣстный намъ рецензентъ «Отечеств. Записокъ». «Старуха Боровцова и чиновница Кукушкина, пишетъ онъ, родственницы столь же близкія и несомнѣнныя: пробѣжите ихъ реплики, и вы въ этомъ убѣдитесь. Глафира Кисельникова опять сестра Юленьки Бѣлогубовой. У старика Боровцова родство несмѣтное: если Савель Прокофѣичъ Дикой не ближайшій его родственникъ, то ужъ Самсонъ Большовъ его братъ родной. Перемѣните ихъ обстановки, заставьте Большова возиться съ Кисельниковымъ, а Боровцова съ Подхалюзинимъ, и они оба будутъ на своихъ мѣстахъ. Антонъ Антипычъ Пузатовъ въ семейной картинѣ тоже братъ и единовѣрецъ Боровцова и, однимъ словомъ, родство весьма обширное» <sup>1)</sup>. Это родство объясняется уже извѣстной причиною, тѣмъ, что нашъ драматургъ черпалъ матеріалъ для своихъ образовъ изъ окружающей его дѣйствительной жизни, и это, конечно, нисколько не мѣшаетъ тому, чтобы въ ихъ созданіи все таки сказалось чужое вліяніе. Здѣсь слѣдуетъ обратить вниманіе на то, что названныя лица составляютъ, какъ я уже выше сказалъ, полную противоположность соотвѣтствующимъ имъ лицамъ изъ «Жизни игрока», и это, на мой взглядъ, особенно важно для характеристики творчества Островскаго. Въ данномъ случаѣ ходъ его творчества былъ, если можно такъ выразиться, «отъ противнаго». «Жизнь игрока» являлась для нашего драматурга примѣромъ того, какъ не нужно писать, и онъ, желая обрисовать засасывающую Кисельникова «пучину», представляемую родственниками жены его, создаетъ образы, совершенно противоположные тѣмъ, какіе онъ находилъ въ «Жизни игрока». На указанную черту творчества Островскаго должно обратить особенное вниманіе: мнѣ кажется, она при случаѣ можетъ пролить свѣтъ на вопросъ объ источникахъ его произведеній.

---

<sup>1)</sup> Тамъ же, стр. 602—603.

Ограничилось ли вліяніе мелодрамы созданиємъ только перечисленныхъ лицъ? На этотъ вопросъ приходится отвѣтить отрицательно, такъ какъ «неизвѣстный», склоняющій Кисельникова совершить подлогъ, соотвѣтствуетъ «богатому путешественнику»: оба они являются причиной преступленія героевъ пьесъ; только разница въ томъ, что одинъ изъ нихъ (въ «Жизни игрока») — лицо благородное, а другой — полная ему противоположность. Такимъ образомъ и здѣсь сказалась отмѣченная черта творчества нашего писателя. То же самое, мнѣ думается, приходится сказать и о послѣднемъ лицѣ, которому можно найти параллель въ «Жизни игрока», Лизанькѣ. Какъ ни близко напоминаетъ она свой прообразъ Жоржету, но несомнѣнно, что и тутъ Островскій не удержался, чтобы значительно, такъ сказать, не сбавить тону и не надѣлать ее чертами, уменьшающими ея идеальный характеръ, но за то приближающими ее къ жизни.

Но вліяніе «Жизни игрока» не ограничивается только сказаннымъ, а распространяется и на нѣкоторыя сцены и частности пьесы. Выше я уже говорилъ о томъ, что въ самомъ сценаріи сцена: «Именины жены» напоминаетъ по замыслу картину бала, но слѣдуетъ замѣтить, что, заимствовавъ этотъ приѣмъ, нашъ драматургъ заполняетъ указанную сцену самостоятельнымъ содержаниємъ. Точно также сцена съ неизвѣстнымъ (въ «Пучинѣ») вполнѣ напоминаетъ собою сцену съ богатымъ путешественникомъ (въ «Жизни игрока»). Въ обоихъ случаяхъ встрѣча героевъ съ неизвѣстными лицами оказывается гибельной для первыхъ; ихъ обоихъ она приводитъ къ преступленію. Разница только въ томъ, что въ иностранной пьесѣ неизвѣстный путешественникъ, какъ было выше сказано, лицо благородное и только косвеннымъ путемъ, благодаря своему богатству, является виновникомъ преступленія Жоржа и становится его жертвой, тогда какъ въ русской пьесѣ неизвѣстный самъ побуждаетъ героя совершить преступленіе, и тотъ въ концѣ концовъ оказывается его жертвой.

Остановимся въ заключеніе еще на двухъ подробностяхъ. Мы видѣли, какую роль въ «Жизни игрока» играли брилліанты, фермуаръ и серьги, которые необходимо было Жоржу достать для своей невѣсты. Невольно

бросается въ глаза то, что въ «Пучинѣ» Глафира жалуется матери (сц. II, явл. 2) на мужа за то, что онъ заложилъ ея серьги. Можно было бы упомянуть, что герои обѣихъ пьесъ, говоря словами Боровцова, до женинаго приданаго добрались, но это, мнѣ кажется, уже не имѣетъ большого значенія. Наконецъ, въ «Жизни игрока» Жоржъ заставляетъ Амалію подписать довѣренность на имя Варнера на полученіе денегъ, положенныхъ на имя сына Амаліи. Несомнѣнно, что это сдѣлано подъ вліяніемъ Варнера. Въ «Пучинѣ» также Боровцовъ и Переярковъ уговариваютъ Кисельникова подписать бумагу, по которой онъ признаетъ банкротство тестя не злостнымъ. Всѣ отмѣченныя мною совпаденія названныхъ пьесъ, полагаю, свидѣтельствуютъ о томъ, что «Сцены изъ московской жизни» созданы подъ вліяніемъ нашумѣвшей въ свое время мелодрамы.

Само собою разумѣется, что это нисколько не умаляетъ самобытности Островскаго. При всей неоспоримости иностраннаго вліянія, онъ все таки сумѣлъ остаться самобытнымъ въ самомъ содержаніи своего произведенія. Въмѣстѣ съ тѣмъ подтверждается правильность того пути, который былъ предложенъ для разысканія источниковъ произведеній нашего драматурга.

## II.

**„БЕЗЪ ВИНЪ ВИНОВАТЫЕ“ и драмы: „РИЧАРДЪ СЕВЕДЖЪ“ и „АРТУРЪ ИЛИ ШЕСТНАДЦАТЬ ЛѢТЪ СПУСТЯ“.**

Служившія предметомъ нашего перваго очерка «Сцены изъ московской жизни» Островскаго, «Пучина», какъ извѣстно, начинаются разговоромъ по поводу игры Мочалова въ роли Жоржа въ «30 лѣтъ или жизнь игрока», и оказалось, какъ мы видѣли, что эта самая мелодрама является источникомъ названной драмы нашего драматурга. Такимъ образомъ, подобнаго рода подробности имѣютъ важное методологическое значеніе: онѣ могутъ привести изслѣдователя къ источнику того или другаго произведенія Островскаго.



С. И. ИВАНОВИЧЪЮ ВЪ ДЪЛЪННОМЪ ПЕРИОДѢ СВОЕГО ПУТЕШЕСТВІЯ ПО СѢВЕРНОМУ КАЗАНЬСКОМУ Губ. въ 1884 г. Въ селѣ Дольмануолѣ. С. И. Ивановичъ въ сѣверномъ періодѣ своего путешествія по сѣверному Казанскому Губ. въ 1884 г. Въ селѣ Дольмануолѣ.

привычка ее была та, что въ «Пучинѣ» Глафира жадуется матери (гл. II, стр. 27) за то, что онъ заложилъ ей серьги. Можно было бы упомянуть, что герои обихъ пьесъ, говоря словами Бороздова, до женинаго приданнаго добрались, но это, мнѣ кажется, уже не имѣетъ большого значенія. Наконецъ, въ «Жизни игрока» Жоржъ заставляетъ Амалію подписать долговѣнность на имя Варнера на полученіе денегъ, положенныхъ на имя сестры Амаліи. Несомнѣнно, что это ублачено подъ вліяніемъ Варнера. Въ «Пучинѣ» также Бороздова и Перерубинъ уговариваютъ Кисельникова подписать бумагу, по которой онъ признаетъ банкротство тестя не злостнымъ. Всѣ отмѣченныя мною замѣчанія названныхъ пьесъ, полагаю, свидѣтельствуютъ о томъ, что «Сцены изъ московской жизни» созданы подъ вліяніемъ нашей жизни въ это время мелодрамы.

Сами собою разумеется, что это нисколько не умаляетъ самобытности Островскаго. При всей неоспоримости иностраннаго вліянія, онъ все таки сумѣлъ возвыситься сознательно въ самомъ содержаніи своего произведенія. Глупости же этой свидѣтельствуетъ припадочность того пути, который былъ предпринятъ для ознакомленія историческую произведеній нашего драматурга.

II.

„СЦЕНЫ ИЗЪ МОСКОВСКОЙ ЖИЗНИ“ И ДРАМА „РИЧАРДЪ СЕВЕДЖЪ“ И „АРТУРЪ ИЛИ ПЕРВАЯ ДАТЬ СПУСТЯ“.

Слѣдуетъ напомнить о содержаніи очерка «Сцены изъ московской жизни» Островскаго, «Первая дасть спустя» извѣстно, начинаются разговоромъ по поводу игры Мочалова въ роли Шекспира въ «30 лѣтъ или жизнь игрока», и оказалось, какъ мы видѣли, что эта самая мелодрама является источникомъ названной драмы нашего драматурга. Такимъ образомъ, подобнаго рода подробности имѣютъ важное историческое значеніе: они могутъ привести изслѣдователя къ источнику, какъ или другому произведенія Островскаго.







Въ комедіи «Безъ вины виноватые», служащей предметомъ настоящаго очерка, происходитъ, между прочимъ, слѣдующій діалогъ между Дудукинымъ и Кручининой во II-мъ дѣйствіи:

Дудукинъ.

..... Какъ вы вѣрно передали чувство матери!

Кручинина.

На то я актриса, Ниль Стратонычъ!

Дудукинъ.

Но чтобъ вѣрно представить положеніе, надо прочувствовать, пережить, если не то самое, такъ хоть что нибудь подобное.

Кручинина.

Ахъ, Ниль Стратонычъ, я столько пережила и перечувствовала, что для меня едва-ли какое-нибудь драматическое положеніе будетъ новостью.

Дудукинъ.

Значить, лавры-то не дешево достаются?

Кручинина.

Лавры-то потомъ, а сначала горе да слезы.

Дудукинъ.

Но чувство матери, эта страстная любовь къ сыну, это отчаяніе...

Кручинина.

И я была матерью, и я такъ-же видѣла умирающаго сына, какъ лэди Микельсфильдъ, которую я вчера играла. Только мой сынъ умеръ еще ребенкомъ (дѣйств. II, явл. 3) <sup>1)</sup>.

---

<sup>1)</sup> Соч. А. Н. Островскаго. Изд. т-ва „Просвѣщеніе“ т. X. стр. 414—415.

Вотъ это упоминаніе о лэди Микельсфильдъ, которую играла Кручина, и наводитъ на мысль, что, быть можетъ, Островскій создалъ свою комедію «Безъ вины виноватые» подъ вліяніемъ какой-нибудь пьесы, въ которой авторъ задался цѣлью изобразить чувство матери, эту «страстную любовь къ сыну, это отчаяніе» и въ которой главная роль принадлежитъ лэди Микельсфильдъ. Лэди Микельсфильдъ является героиней пьесы: «Richard Savage oder der Sohn einer Mutter», Trauerspiel in 5 Aufzügen, Карла Гуцкова, изъ всѣхъ драматическихъ произведеній котораго (ихъ у него 4 тома) всемірной извѣстностью пользуется только «Уріель Акоста». Но познакомимся съ содержаніемъ «Ричардъ Севеджа» <sup>1)</sup>.

Драма открывается бесѣдой актрисы, миссъ Элленъ, съ журналистомъ Ричардомъ Стилемъ, другомъ Ричарда Севеджа, по поводу исполненія миссъ Элленъ роли герцогини Анны въ «Ричардъ III». Актриса жалуется Стилю на него же самого за то, что онъ является къ ней на другой день послѣ ея триумфа въ театрѣ, чтобы дать ей почувствовать всю горечь ея очарованія; она противопоставляетъ Стилю его друга Ричарда Севеджа, который никогда не входитъ въ ея комнату съ пышными восклицаніями: «очаровательно, божественно, небесно, чтобы потомъ пуститься въ безконечныя разсужденія съ своими: да, но, если бы»... По мнѣнію Стиля, Севеджъ—плохой критикъ. «У него рѣшается все первое впечатлѣніе. Какъ всѣ поэтическія натуры, онъ видитъ одно прекрасное, не хочетъ замѣчать дурного и потому не вертится въ томъ страшномъ омутѣ полукрасотъ, полуистинъ, недостатковъ, заблужденій, которые составляютъ всю сферу истиннаго критика». Разговоръ переходитъ вообще къ жизни Севеджа, и Стиль сообщаетъ, что Севеджа уже нѣсколько дней занимаетъ «смѣшная идея». Онъ (Севеджъ) говоритъ, будто-бы узналъ достовѣрно, что одна знатная дама высшаго общества—его мать. «О! если-бъ это было справедливо!—воскли-

---

<sup>1)</sup> Переводъ этой драмы напечатанъ въ «Репертуарѣ и Пантеонѣ» 1845 г. т. 9, стр. 414—463. Всѣ цитаты сдѣланы по этому переводу. Островскій пишетъ: «лэди Микельсфильдъ», въ переводѣ «Мекельсфильдъ». Не пользовался-ли онъ оригиналомъ?

цаетъ миссъ Эленъ. Вы знаете, какая грусть, печаль овладѣвають имъ всегда, когда зайдетъ рѣчь о его рожденіи! Бѣдный, онъ не знаетъ ни отца, ни матери, и никогда не могъ проникнуть тайны, кому обязанъ своею жизнью». Черезъ нѣсколько времени входитъ самъ Севеджъ, дѣлится своею радостью съ друзьями и называетъ имя своей матери. Это—лэди Микельсфильдъ, «законодательница большого свѣта»,—по словамъ миссъ Эленъ; «подарившая свѣту,—какъ говоритъ Стилъ,—величайшаго поэта нашей эпохи Ричарда Севеджа и новое украшеніе для головного убора дамъ, которое теперь въ такой модѣ!»—«Друзья,—воскликаетъ Севеджъ,—пока я знаю только то, что она должна имѣть сердце, полное самой нѣжной, самой безпредѣльной любви! Показанія моихъ воспитателей, согласіе свидѣтелей, церковныя книги—все говоритъ мнѣ, что я сынъ графа Риверса! Онъ былъ такъ счастливъ, что понравился моей матери прежде, чѣмъ просилъ руки ея... Смерть графа и предложеніе лорда Микельсфильда помѣшали мнѣ получить права моего рожденія. Я попалъ въ руки безсовѣстныхъ воспитателей, которые меня лишили моего происхожденія, мою бѣдную мать—ея сына!.. Клянусь, за каждую слезу, которую пролила за меня моя несчастная мать, эти подлые обманщики, выдумавшіе нелѣпую сказку о моей смерти, заплатятъ мнѣ каплями своей крови». Онъ скорбитъ не о томъ, что у него украли званіе лорда, но о томъ, что его лишили матери, что бѣдную его юность сдѣлали безуханнымъ цвѣткомъ, его сердце печальною пустынею, въ которую никогда не проникалъ теплый лучъ нѣжной, сладкой любви матери. Предъ нимъ раскрывается теперь совершенно новая жизнь. «Ключъ беспорядочныхъ, нестройныхъ нотъ моего существованія,—говоритъ онъ,—котораго только и не доставало для полнаго моего счастья, нашелся; эти ноты превращаются въ очаровательную гармонію, въ которой всѣ мертвые знаки прошедшаго, оживотворяются, дышатъ райскимъ блаженствомъ! Мои надежды, мои намѣренія получаютъ свѣтъ отъ моего солнца, моей матери; я нашелъ точку, съ которой жизнь моя представляется мнѣ стройнымъ, очаровательнымъ ландшафтомъ. Существованіе женщины, этого милаго творенія Божія, проявляется мнѣ отнынѣ роскошнымъ, пышнымъ цвѣткомъ,

чаруетъ мое сердце, господствуетъ надъ моимъ умомъ, моими помыслами! Мнѣ кажется, будто я теперь только понимаю, что всѣ предметы отбрасываютъ тѣнь, всѣ звуки повторяются эхомъ, всѣ отношенія жизни имѣютъ свои правила, свой прекрасный законъ!»

Миссъ Эллень спрашиваетъ Ричарда, не ошибся-ли онъ въ своемъ открытіи. Тотъ показываетъ бумаги, которыя, по словамъ разсмотрѣвшаго ихъ Стиля, единогласно подтверждаютъ справедливость даннаго открытія. Эллень ставитъ новый вопросъ, увѣренъ ли Ричардъ въ томъ, что его матери будетъ пріятно вспомнить проступокъ своей юности. «У моей матери великая душа»,—съ увѣренностью говоритъ Севеджъ.— «За то добрая слава,—замѣчаетъ Стилъ,—такъ мала, что отъ нея уже нельзя многого отнять».—«Ты повторяешь слова бессмысленной толпы!..—упрекаетъ его Ричардъ. Если мать моя, лэди Микельсфильдъ, не захочетъ признаться, что она своимъ проступкомъ юности сдѣлалась матерью Ричарда Севеджа... то мое счастье, къ сожалѣнію, останется для свѣта тайною. Я буду ея сыномъ только наединѣ съ нею, только въ уединенной комнатѣ ея дома»...— «Если не найдешь ея занятою однимъ изъ прежнихъ ея обожателей»...— язвительно замѣчаетъ Стилъ.—«Перестань!—говоритъ Ричардъ. Мнѣ надоѣли твои вѣчныя насмѣшки и колкости!.. Если она сохранила огонь своей юности и на старость, если она съ охотою подноситъ къ устамъ своимъ чашу радостей и ловитъ въ ней розовые листья, плавающіе въ винѣ, она—мать Ричарда Севеджа, мать поэта! Его фантазія, его страсть къ разгульной жизни, его страшныя заблужденія—откуда они, какъ не отъ матери?.. О, если она, подобно пчелѣ, и перелетаетъ черезъ плетни и заборы всѣхъ приличій, чтобы собрать медъ для своего улья, неужели она, эта вѣчно юная, веселая, безстрашная женщина не будетъ мнѣ матерью?..» Миссъ Эллень и Стилъ уходятъ. Ричардъ пишетъ письма и въ длинномъ монологѣ высказываетъ свои соображенія по поводу дальнѣйшей его жизни. Онъ говоритъ, что долженъ одѣться какъ можно приличнѣе и нанять великолѣпную квартиру, чтобы своей нищетой не опечалить матери, привыкшей къ великолѣпію и блеску. Онъ думаетъ, что мать все заплатитъ

за него. «Она, эта величественная, эта высокая женщина, должна будетъ ободрять, утѣшать меня, а я... я не принесу ей ничего болѣе, кромѣ безцѣннаго милаго мнѣ слова: «мать моя!» Она принуждена будетъ думать, дѣйствовать, говорить за меня,—я буду только въ состояніи смѣяться и плакать... Что-жъ, я предстану передъ нею не жалкимъ нищимъ, чего такъ злобно желала судьба моя,—нѣтъ, я преодолѣлъ всѣ преграды, я побѣдилъ судьбу свою и на зло ей, я положу къ ногамъ своей матери лавровую вѣтвь славы поэта и скажу ей: «я стремился къ высотѣ, я трудился, работалъ, самъ не зная, кому все это принесетъ впослѣдствіи честь и славу!» Въ заключеніе онъ рѣшается открыться своей матери и уходитъ къ лэди Микельсфильдъ.

Лэди Микельсфильдъ бесѣдуетъ сначала съ лордомъ Винчестеромъ и лордомъ Бервикомъ о скачкахъ, а потомъ съ виконтомъ Меришелемъ, братомъ ея покойнаго мужа, всячески ее эксплуатирующимъ, такъ какъ онъ знаетъ о томъ, что у лэди былъ до брака сынъ отъ графа Риверса. Является Ричардъ Севеджъ; его она принимаетъ по уходѣ виконта, про котораго говоритъ: «мнѣ кажется, я никого въ жизни не ненавидѣла болѣе этого гнуснаго человѣка... развѣ графа Риверса, когда онъ мнѣ измѣнилъ! (Задумывается). Какъ много протекло съ тѣхъ поръ времени!..» Между тѣмъ смущенно входитъ Ричардъ, медленно идетъ впередъ и съ робостью начинаетъ разговоръ съ лэди, которая, оказывается, не знала о существованіи Ричарда Севеджа. Въ концѣ концовъ, поборовъ свое смущеніе, онъ признается ей въ томъ, что онъ ея сынъ, но лэди считаетъ его обманщикомъ, выгоняетъ вонъ и приказываетъ явившимся на ея зовъ слугамъ никогда болѣе его не принимать. На этомъ кончается первое дѣйствіе.

Второе дѣйствіе открывается сценой въ комнатѣ Стиля. Стиль входитъ усталый и разсуждаетъ о трудности работы журналиста. Входитъ лордъ Тирконнель, явившійся по дѣлу, «которое занимаетъ теперь весь Лондонъ», а именно онъ говоритъ о «безчеловѣчной жестокости лэди Микельсфильдъ къ ея сыну» и предлагаетъ Стилю описать живыми

красками все безславіе этой женщины, отвергающей своего сына, презираемой цѣлымъ Лондономъ. «Вы должны,—продолжаетъ онъ,—передать потомству ужасную повѣсть о женщинѣ, которая, при всѣхъ непреложныхъ доказательствахъ, при всемъ убѣжденіи, противится материнскимъ чувствамъ и отвергаетъ съ ледяною холодностью сына, сокровище, которому завидуютъ всѣ матери! Не говоря о славѣ Севеджа, скажите, гдѣ найдете вы сына, который съ такимъ постоянствомъ, съ такимъ смиреніемъ сносилъ бы такую жестокою прихоть своей матери! Она не принимаетъ его въ свой домъ, а его умоляющій взоръ прикованъ къ ея окнамъ. Она рветъ его письма,—онъ счастливъ, если возвратитъ себѣ кусочки, къ которымъ прикасались ея руки!.. Она чудовище, о которомъ говоритъ весь Лондонъ, о которомъ должны заговорить журналы!» Впрочемъ, чтобы по достоинству оцѣнить эти слова лорда Тирконнеля, слѣдуетъ привести отзывъ о немъ Стиля, сказанный лорду въ лицо. «Вы,—замѣчаетъ Стилъ,—долго были самымъ пламеннымъ обожателемъ матери Ричарда; сначала не совсѣмъ были несчастливы, потомъ получили полную отставку и теперь, вѣроятно, хотите воспользоваться»...—«Случаемъ отомстить ей?—прерываетъ лордъ. О, нѣтъ, сирь!.. Но признаюсь вамъ, я ненавижу эту женщину»... Стилъ, однако, недоволенъ поведеніемъ Ричарда, такъ какъ тотъ «всѣ деньги, которыя ему передаютъ друзья его, тратитъ только на то, чтобъ во всемъ согласоваться съ своею матерью, чтобъ сто разъ въ день прокатиться четверкою мимо ея дома, подкупать ея слугъ, дѣлать ей сюрпризы, давать великолѣпные вечера, чтобъ о немъ говорилъ весь городъ»... Поэтому Стилъ согласенъ исполнить просьбу лорда только тогда, «когда я,—говоритъ онъ,—увиджу, что Севеджъ дѣйствительно несчастливъ, что онъ броситъ всѣ глупости и перестанетъ жить княземъ въ ожиданіи, что мать за все заплатитъ, только тогда, когда я увижу, что она остается холодною, равнодушною къ необычайному успѣху новой драмы Севеджа, которая сегодня будетъ представлена на Дрюриленѣ». Такимъ образомъ, замыселъ Тирконнеля противъ лэди Микельсфильдъ въ данномъ случаѣ не удался.



Слѣдующая сцена происходитъ на улицѣ около дома лэди. Ричардъ около часа стоитъ около дома своей матери съ тѣмъ только, чтобы узнать, будетъ ли она въ Дрюриленскомъ театрѣ на представленіи его пьесы. У вышедшаго изъ дому слуги лэди онъ спрашиваетъ о томъ, какъ живетъ, что дѣлаетъ его мать, въ какомъ платьѣ была сегодня за столомъ, какой уборъ былъ у нея на головѣ и т. д., и т. д. Наконецъ, появляется лэди въ богатыхъ носилкахъ и велитъ своимъ слугамъ отнести ее въ Дрюриленъ, гдѣ въ аванъ-ложѣ лэди и происходитъ послѣдняя 3-я сцена II-го дѣйствія. Здѣсь находится виконтъ Меришель, котораго очень беспокоитъ появленіе сына лэди Микельсфильдъ, такъ какъ это угрожаетъ виконту потерей наслѣдства. Затѣмъ являются лордъ Бервикъ, лордъ Винчестеръ и, наконецъ, сама лэди, происходитъ разговоръ, между прочимъ, и о пьесѣ Ричарда Севеджа, при чемъ лэди называетъ Ричарда «самымъ сноснымъ» изо всѣхъ послѣдователей новой школы въ литературѣ. Когда лэди откинула занавѣсъ, закрывавшій аванъ-ложу и стала смотрѣть на сцену, то всѣ взоры зрителей были обращены на нее, ея появленіе произвело цѣлую бурю въ театрѣ. На сценѣ, какъ извѣстно, должна итти пьеса Ричарда; изъ нея приведенъ одинъ діалогъ, въ заключеніе котораго въ монологъ женщины выражено все чувство безпредѣльной любви, какую можетъ питать мать къ сыну. Это, наконецъ, переполняетъ чашу терпѣнія лэди Микельсфильдъ. «Ужасно!.. я не въ силахъ болѣе переносить этого,—воскликаетъ она. Эти суровые взгляды, эти злобныя улыбки, эти проклятія со всѣхъ сторонъ; Боже, какой ужасный жребій назначилъ ты мнѣ въ удѣлъ!.. Они отравляютъ всю жизнь, все бытіе мое! Сплю-ли я, бодрствую-ли--все то же безпредѣльное отчаяніе въ груди! Сынъ, мать—мать, сынъ—все тотъ же мучительный напѣвъ, точно будто я совершила страшное убійство и не могу стереть крови съ рукъ своихъ!.. Виновата ли я, что я не чувствую къ нему ни малѣйшей материнской привязанности, что въ моемъ сердцѣ нѣтъ для него мѣста!.. Я могу быть для него всѣмъ, нѣжною подругою, вѣрною сестрою, послушною дочерью, я буду набожною, скромною, добродѣтельною, какъ ангелъ, но матерью... Нѣтъ, я не могу

быть его матерью!.. Если онъ и дѣйствительно покоился у моего сердца,—природа, зачѣмъ же ты нѣма, зачѣмъ же ты молчишь предъ моимъ сердцемъ, не хочешь удѣлить ему малѣйшей искры любви, какъ святаго знака, что онъ мнѣ сынъ, что я мать его? Письма, документы, все, говорить въ его пользу—одно сердце мое безмолвствуетъ!.. Нѣтъ, я не мать его!.. Пусть позорятъ мое имя, пусть терзаютъ мое сердце раскаленными клещами, пусть направляютъ тысячи ядовитыхъ кинжаловъ на мою бѣдную, оставленную всѣми, жизнь—я не признаю его сыномъ... Я не хочу (въ отчаяніи), я не могу быть его матерью!.. (убѣгаетъ)». Въ ложу вбѣгаютъ лордъ Бервикъ, лордъ Винчестеръ, затѣмъ виконтъ Меришель, разыскивающіе лэди, такъ какъ «весь театръ въ страшномъ волненіи». Вбѣгаетъ въ страхѣ и Ричардъ, явившійся защищать свою мать. Виконтъ оскорбляетъ его, происходитъ дуэль, въ которой Ричардъ убиваетъ противника. Между тѣмъ, зрители вызываютъ автора, онъ выходитъ и въ рѣчи, обращенной къ публикѣ, проситъ ее «простить его мать въ награду несчастному сыну». Затѣмъ его арестуютъ.

Въ третьемъ дѣйствіи миссъ Элленъ отправляется къ лэди Микельсфильдъ съ цѣлью упросить ее, чтобы она, въ свою очередь, упросила королеву простить Ричарда, но та наотрѣзъ отказала, и Элленъ сама идетъ къ королевѣ. По ея просьбѣ королева и прощаетъ Ричарда, который находится въ тюрьмѣ, гдѣ и происходитъ послѣдняя сцена III-го дѣйствія. Стиль бесѣдуетъ съ Ричардомъ о его судьбѣ, его матери и, между прочимъ, говоритъ ему: «Пишите комедіи, комедіи, Севеджъ! Людямъ надоѣли ваши плачевныя драмы, ваши сумасшедшіе короли, ваши дѣвы, ломающія себѣ руки,—надоѣли, право, надоѣли! Пишите комедіи! Тонкія отношенія обществъ, сатиры на образъ жизни высшаго свѣта, на адвокатовъ, докторовъ,—вотъ поприще для остроумія! Спроси у актеровъ—они сами такъ судятъ». Стиль показываетъ Ричарду написанную имъ сатиру на мать Ричарда, но послѣдній разрываетъ ее со словами: «Я тебѣ дамъ за нее оду къ моей матери!» Между тѣмъ, является лордъ канцлеръ, возвѣщающій Ричарду свободу, которой онъ обязанъ, по словамъ канцлера, «своей поэтической славѣ и по-



23 Января 1908 г.

# „МЕССИНСКАЯ НЕВѢСТА“

или

## „БРАТЯ ВРАГИ“

Трагедія въ 5-ти картинахъ съ хорами, Шиллера.

ПЕРЕВОДЪ К. Р.

### Дѣйствующія лица:

Донна Изабелла, Мессинская Княгиня . . . . .	В. В. Пушарева-Котляревская.	Ринальди . . . . .	5 л.	Поруч. Миллеръ.
Лордъ Мануила . . . . .	А. Я. Герхель	Данъ . . . . .	6 л.	Поруч. Ламинъ.
Донъ Педръ . . . . .	Е. И. В. Вас. Ки. Константинъ Константиновичъ.	Коваръ . . . . .	7 л.	Полков. Квитницкій.
Бекриче . . . . .	Д. М. Мусина-Озаровская.	Братинья . . . . .	8 л.	Полков. Болковъ.
Донъ, слуга . . . . .	Шт.-Кап. фонъ-Рейненъ.	Мессинскіе старшіе . . . . .	9 л.	Полков. Диль.
Кастанъ . . . . .	Нолъ. Гелловъ.	Мессинскіе старшіе . . . . .	10 л.	Капит. Тумиласки И. А. П. Пеловъ.
Ринальди . . . . .	Капит. Чигловъ.	Мессинскіе старшіе . . . . .	11 л.	Шт.-Кап. Чикъ.
4-й . . . . .	Шт.-Кап. Персий.	Мессинскіе старшіе . . . . .	12 л.	Шт.-Кап. Древинъ.
5-й . . . . .	Капит. Фонт-Дрентель.	Мессинскіе старшіе . . . . .	13 л.	Поруч. Саломеяно.
6-й . . . . .	Капит. Елагинъ.	Мессинскіе старшіе . . . . .	14 л.	Поруч. Фонтъ-Бенвендурфъ.
Мануила . . . . .	Шт.-Кап. Глотовъ.	Мессинскіе старшіе . . . . .	15 л.	Поруч. Нолъ.
7-й . . . . .	Подпол. Габбовскій.	Мессинскіе старшіе . . . . .	16 л.	Полков. Бродфельдъ И.
8-й . . . . .	Подпол. Кучевскій.	Мессинскіе старшіе . . . . .	17 л.	Полков. Бродфельдъ.
9-й . . . . .	Подпол. фонъ-Гартманъ.	Мессинскіе старшіе . . . . .	18 л.	Полков. Фонтъ-Руминъ.
Ринальди . . . . .	Подпол. Черлиновскій.	Коваръ . . . . .	19 л.	Полков. Бродфельдъ И.
Донъ . . . . .	Капит. Разинидеевъ.	Донъ . . . . .	20 л.	Полков. Бродфельдъ И.
Педръ . . . . .	Нолъ. Кривичинъ.	Донъ . . . . .	21 л.	Полков. Фонтъ-Руминъ.
14-й . . . . .	Капит. фонъ-Виттъ.	Донъ . . . . .	22 л.	Полков. Бродфельдъ И.

Дѣйствіе происходитъ въ Мессинѣ въ началѣ XII вѣка.

Музыка: Сивилы и Фанфанъ — Уй-Вана.  
 Мессинскіе старшіе — Гондель.  
 Ринальди — Балестрина.

Лордъ полководъ музыки и пѣнья Лейба-Талейнъ Илья-Вдовскаго полка.

Ринальди и Л. А. слуга и переводчикъ гренадъ Кап. фонъ-Виттъ.

Пьеса поставлена Н. Н. Аргатовымъ.

Завѣдующій административною частью спектакля

Шт.-Кап. Даминъ-Черны.



средству какой-то дамы». Ричардъ думаетъ, что это была его мать. Въ числѣ окружающихъ канцлера былъ и лордъ Тирконнель, который предлагаетъ Севеджу поселиться въ его домѣ, гдѣ поэтъ будетъ жить со всевозможнѣйшей роскошью, что необходимо для него, такъ какъ, по словамъ лорда, мать не признаетъ Ричарда до тѣхъ поръ, пока онъ не будетъ окруженъ тѣмъ блескомъ, которымъ хочетъ окружить его лордъ.

Четвертое дѣйствіе происходитъ въ домѣ лорда Тирконнеля. Оказывается, что онъ съ такой роскошью обставилъ жизнь Ричарда въ томъ соображеніи, что «этимъ поступкомъ онъ хотѣлъ только безъ пера и чернилъ написать пасквиль на добродѣтель лэди Микельсфильдъ». Сдѣлалъ онъ это также и ради политическихъ соображеній, ибо чувствуетъ въ себѣ «склонность присоединиться къ одной изъ партій парламента», и поступокъ съ Ричардомъ такимъ образомъ можетъ быть ему полезенъ. Наконецъ, онъ хочетъ еще и позабавиться на счетъ лэди Микельсфильдъ и предлагаетъ своимъ собесѣдникамъ, лордамъ Бервику и Винчестеру, привести ее къ нему на маскарадъ, при чемъ придется пустить въ ходъ обманъ, такъ какъ она въ этотъ вечеръ должна быть на балу у герцогини Суссексъ. Отъ Севеджа лордъ скрываетъ все это; по его словамъ, «откровенность Ричарда какъ разъ разстроитъ все дѣло. Еще немножко пускай продолжатся эти шутки,—говоритъ онъ далѣе,—а потомъ мы назначимъ ему маленькую пенсію и покажемъ дверь». Обманъ удается. Лэди пріѣзжаетъ на балъ, и лордъ Тирконнель, обращаясь къ окружающей группѣ, говоритъ: «Господа! если бы вы знали, кого счастливый случай привелъ къ намъ подъ этой маской!»—«Что здѣсь хотятъ представлять со мною! Кто я, какъ не я сама?»—съ гнѣвомъ и гордостью, восклицаетъ лэди, срывая съ себя маску. Затѣмъ она срываетъ маски съ Тирконнеля, Бервика, упрекаетъ ихъ въ обманѣ. Въ этой же измѣнѣ обвиняетъ она и Ричарда, который бросается къ ногамъ матери. «Онъ, кажется, еще не танцевалъ съ вами, миледи!»—язвительно замѣчаетъ Тирконнель.—«Если-бъ когда-нибудь я чувствовала, что могу быть его матерью,—говоритъ лэди,—то имѣла бы теперь полное право осыпать его, умертвить своими проклятіями».

*Тирконнель* (злобно). Встаньте, Севеджъ, ваша матушка признаетъ васъ... «Да,—отвѣчаетъ лэди,—узнайте всѣ и расскажите всему Лондону, что я признаю его, что я не въ силахъ болѣе противиться мнѣнію свѣта. Но скажите ему также, что въ моемъ покоренномъ материнскомъ сердцѣ уже нѣтъ холоднаго презрѣнія, а пожирающее пламя ненависти! Если я прежде робко и, истерзанная тысячами пытокъ, бѣжала стыда, которымъ меня клеймили,—теперь я буду идти ему на встрѣчу! Теперь я стану отыскивать опасности, въ которыя меня вовлекаютъ, вызову жертву своей ненависти на открытую площадь и при цѣломъ свѣтѣ назовусь его матерью; да, да, его матерью. Чтобъ проклясть часъ, въ который онъ родился, жизнь, которую онъ посвятилъ несчастію, мукамъ бѣдной женщины! (Убѣгаетъ изъ залы).—Ричардъ встаетъ, снимаетъ маску, кидаетъ ее къ ногамъ лорда Тирконнеля, съ спокойною рѣшительностью и заявляетъ, что онъ отказывается отъ всей роскоши, его окружающей, такъ какъ чувствуетъ въ себѣ «болѣе силы умереть съ голоду, чѣмъ жить милостію человѣка, котораго презираетъ. «Я возвращусь,—говоритъ онъ,—снова къ бѣдности, оставленной мною, кажется, для того только, чтобы узнать, что жить въ нищетѣ, умереть съ горя—блаженство въ сравненіи съ счастіемъ, покупаемымъ на счетъ чести. (Язвительно). Ступайте теперь къ моей матери, своимъ проклятіемъ она меня признала, примирилась со мною. (Со злобною насмѣшкою). Ваши сердца бьются однимъ тактомъ! Посмѣйтесь съ нею надъ этою шуткою, надъ свѣтомъ, надо мною, милордъ! (Съ стѣсненнымъ сердцемъ). Я слишкомъ теперь хорошо знаю, какой назначенъ мнѣ въ этомъ мірѣ жребій, и жажду корки хлѣба, соломеннаго ложа, нищеты среди которыхъ все-таки могу сказать себѣ: ты лучше своей участи! Если вы, милордъ, лишитесь этого блеску, вы ничѣмъ не можете быть; я (съ гордостью), я могу сдѣлаться опять тѣмъ, кѣмъ былъ прежде!» (Уходитъ).

Въ пятомъ дѣйствіи мы застаемъ Ричарда въ страшной бѣдности. Онъ иногда заходитъ къ бѣдняку-портному Томсу и, однажды зайдя къ нему, онъ проситъ пера и бумажки и пишетъ послѣднее свое стихотвореніе, «Пѣснь смерти», наступленіе которой онъ чувствуетъ. Жена портного Китти

когда то служила «у князей да графовъ». Ей дали на воспитаніе «дитя, которое принадлежало дочери лэди Мазонъ, т. е. лэди Микельсфильдъ, иными словами, сына графа Риверса, Ричарда Севеджа. Изъ ненависти къ графу Риверсу лэди Микельсфильдъ, по словамъ Китти, совершенно отреклась отъ его сына, о бѣдной участи котораго заботилась сначала только мать лэди Микельсфильдъ, лэди Мазонъ. Потомъ и она, ненавидя графа Риверса и чтобъ разлучить его съ своей дочерью, отняла у Китти ребенка, даннаго ей на воспитаніе. Но ребенокъ не умеръ, какъ увѣряла лэди Микельсфильдъ, ея мать, его потомъ отдали «на прокормленіе какому то ремесленнику»... тамъ дитя выросло... убѣждало... Его воспитатели умерли и молодой Ричардъ нашель у нихъ бумаги, письма, метрику». Такимъ образомъ, изъ этого разсказа Китти, лэди Микельсфильдъ, явившаяся сама къ ней, увѣрилась, что Ричардъ Севеджъ былъ ея сынъ. Наконецъ, она видитъ и его самого, но уже при смерти. Какъ видно изъ словъ лэди, сказанныхъ явившимся въ это время миссъ Элленъ и Стилю, «когда Ричардъ началъ убѣгать отъ своей матери, она сама отыскала его; когда свѣтъ пересталъ говорить о немъ—ея сердце за него заговорило». Ричардъ, между тѣмъ, судорожно протягиваетъ ей свою руку, какъ бы давая тѣмъ знать, что онъ прощаетъ ее, и затѣмъ умираетъ. Потрясенная всѣмъ происшедшимъ, лэди Микельсфильдъ не переноситъ этихъ волненій и сама умираетъ. «Времена и нравы—вотъ ваши жертвы!..»—съ грустью заканчиваетъ Стиль. «О, если бы спали съ человѣка оковы предрасудковъ, если бъ въ хаосѣ свѣта, съ его холодными разсчетами, съ его рабскими законами, восторжествовалъ бы голосъ природы, люди не были бы такъ несчастны, такъ достойны горькаго сожалѣнія!»..

Въ этихъ заключительныхъ словахъ Стиля авторъ, очевидно, выразилъ мораль своей пьесы. Какъ видите, основная идея драмы и вся постановка вопроса въ драмѣ Гуцкова совершенно иная, чѣмъ у Островскаго. Гуцковъ хотѣлъ показать, сколько несчастій бываетъ съ людьми, когда молчитъ въ нихъ голосъ природы. Островскій хотѣлъ показать, къ чему побуждаетъ человѣка голосъ природы. Лэди Микельсфильдъ, въ сердцѣ

которой молчит материнское чувство, не только презирает своего сына, но даже, въ концѣ концовъ, начинаетъ ненавидѣть его и такимъ образомъ является источникомъ всѣхъ его несчастій. Въ лицѣ Кручининой изображено чувство матери, страстная любовь къ сыну, ея отчаяніе въ виду утраты сына, и Незнамовъ, нашедшій свою мать, начнетъ новую счастливую жизнь, и источникомъ этого счастья будетъ, конечно, его мать. Неестественность драмы Гуцкова, а именно основной постановки вопроса, какую мы видимъ у него, легко бросается въ глаза, и потому Островскій въ силу этого обстоятельства могъ придти къ иной постановкѣ вопроса. Но слѣдуетъ замѣтить, что въ данномъ случаѣ ее могла подсказать нашему драматургу другая пьеса, мелодрама, вліяніе которой на Островскаго можно установить неоспоримо и о которой у насъ рѣчь будетъ ниже. Теперь же выяснимъ вліяніе драмы Гуцкова.

Было бы, на мой взглядъ, большой натяжкой утверждать, что на нашего драматурга повліяли слова Стиля, сказанныя молодому поэту: «Пишите комедіи, комедіи, Севеджъ! Людямъ надоѣли ваши плачевныя драмы»... и т. д., и что подъ ихъ вліяніемъ онъ создалъ комедію, а не драму. У него комедія получалась въ силу общей постановки вопроса, а, кромѣ того, и комедія его совершенно не уступаетъ драмѣ по глубинѣ и силѣ своего драматизма. Но то обстоятельство, что среди дѣйствующихъ лицъ есть актриса, что одна сцена происходитъ въ театрѣ, гдѣ идетъ представленіе драмы, имѣющей отношеніе къ чувствамъ, переживаемымъ лэди Микельсфильдъ, могло навести Островскаго на мысль избрать героиней своего произведенія актрису, сына ея сдѣлать актеромъ и вообще изобразить этотъ міръ, съ которымъ онъ успѣлъ теперь хорошо познакомиться. Что касается героинь обѣихъ пьесъ, то онѣ составляютъ полную противоположность другъ другу. Гордость лэди Микельсфильдъ, ея холодность и бездушіе даже по отношенію къ собственному сыну смѣняются у Кручининой безпредѣльнымъ радушіемъ и привѣтливостью, готовностью придти на помощь ко всякому. Лэди не ѣдетъ къ королевѣ просить о помилованіи Ричарда даже послѣ того, какъ миссъ Элленъ умоляетъ ее поѣхать къ королевѣ. Кру-



чинина, подобно миссъ Эллень, сама безъ чьей-либо просьбы ѣдетъ къ губернатору просить за Незнамова, лишь только услышала, что послѣдному грозитъ неприятность. Обратите вниманіе на эту подробность. Несомнѣнно, что Островскій заимствовалъ этотъ мотивъ изъ драмы Гуцкова. Это, въ свою очередь, повело къ дальнѣйшему сходству. Причиной, угрожавшей Ричарду смертной казнью, была его дуэль съ виконтомъ Меришелемъ, имѣвшая мѣсто въ театрѣ. Островскому также слѣдовало указать причину, благодаря которой Незнамову угрожала высылка, и онъ создаетъ ссору Незнамова съ Мухобоевымъ. Посмотрите, какую естественную причину придумалъ онъ и какой искусственной въ сравненіи съ ней является причина опасности въ драмѣ Гуцкова. Но обратимся снова къ героинямъ. О лэди Микельсфильдъ ходитъ по городу масса толковъ и пересудовъ, не всегда несправедливыхъ, напр., что касается ея отношеній къ сыну. Кручинина также даетъ пищу разнымъ разговорамъ, но всѣ эти разговоры носятъ явный характеръ сплетень. Далѣе лордъ Тирконнель, не совсѣмъ-то счастливый поклонникъ лэди Микельсфильдъ, рѣшается мстить ей и «позабавиться» на ея счетъ и съ этой цѣлью, какъ мы знаемъ, устраиваетъ маскарадъ и убѣждаетъ лорда Бервика обманомъ привезти къ нему лэди. Точно также завидующая успѣхамъ Кручининой актриса Коринкина замышляетъ противъ Кручининой, склоняетъ на свою сторону своего поклонника, перваго любовника Миловзорова, и убѣждаетъ его проводить Кручинину на предполагаемый балъ. Такимъ образомъ, Островскому нужно было создать такое лицо, которое могло бы дать балъ, куда была бы приглашена и Кручинина и гдѣ ей была бы устроена какая-нибудь неприятность. Нашъ драматургъ блестяще вышелъ и изъ этого испытанія, создавъ превосходнѣйшій типъ провинціального мецената, Дудукина, составляющато опять таки полную противоположность лорду Тирконнелю. Между тѣмъ, какъ послѣдній говоритъ всевозможныя колкости по адресу лэди, Дудукинъ даже предупреждаетъ гостей не говорить ничего о дѣтяхъ въ присутствіи Кручининой. На балу у лорда дѣйствительно разыгралась скандальная сцена, въ результатѣ которой лэди Микельсфильдъ заявляетъ о своемъ признаніи

сына, но также и о своей ненависти къ нему. На балу у Дудукина также разыгрывается подобная сцена, но результатъ выходитъ совершенно противоположный; Кручинина счастлива: она нашла своего сына. Кстати слѣдуетъ замѣтить, что и отъ Ричарда и отъ Незнамова скрываютъ истинную цѣль бала. Какъ лэди Микельсфильдъ, такъ и Кручинину обманываютъ, говоря, что ребенокъ умеръ, между тѣмъ какъ онъ живъ. Но тогда какъ лэди никогда не думаетъ о своемъ сынѣ, Кручинина все время мечтаетъ о своемъ, всѣ ея мысли направлены къ нему. Наконецъ, какъ лэди Микельсфильдъ, такъ и Кручинина узнаютъ каждая о своемъ сынѣ отъ той женщины, которой онъ былъ отданъ на воспитаніе, но Островскій и тутъ сумѣлъ быть оригинальнымъ, создавъ типичный образъ Галчихи. Такимъ образомъ, несмотря на несомнѣнное заимствованіе нѣкоторыхъ мотивовъ, личность Кручининой вышла полной противоположностью лэди Микельсфильдъ.

Больше сходства представляютъ Ричардъ Севеджъ и Незнамовъ, хотя и тутъ есть различіе. Сходство есть въ фактахъ рожденія и воспитанія. «Родился въ тиши»,—говоритъ о себѣ Ричардъ: «тайкомъ, какъ совершается убійство, воровство; родился такъ постыдно, какъ только можетъ родиться самое презрѣнное животное; вскормленъ въ грязи, въ нищетѣ, надъ черствою коркою хлѣба, которую давали мнѣ изъ состраданія»... Поубавивъ напыщенный тонъ рѣчи, все это можно примѣнить и къ Незнамову. Затѣмъ припомнимъ извѣстныя уже намъ рѣчи Ричарда въ защиту своей матери, когда онъ говорилъ: «Его (Ричарда) фантазіи, его страсть къ разгульной жизни, его страшныя заблужденія—откуда они, какъ не отъ матери?». Развѣ *mutatis mutandis* этого нельзя сказать о Незнамовѣ, не поднимая, конечно, вопроса о наслѣдственности. Но есть, какъ я сказалъ, и глубокое различіе между нашими героями, а именно въ ихъ чувствахъ къ матери. Между тѣмъ какъ Ричардъ благоговѣетъ передъ своей матерью, Незнамовъ не можетъ говорить о ней безъ злобы. Нужно замѣтить, впрочемъ, что чувства Незнамова въ этомъ отношеніи гораздо естественнѣе и правдоподобнѣе.

Вотъ всѣ тѣ сопоставленія, которыя я нашель возможнымъ сдѣлать, говоря о комедіи Островскаго и драмѣ Гуцкова. Перехожу теперь къ другой піесѣ, которая также, несомнѣнно, послужила источникомъ нашему драматургу при созданиіи его комедіи «Безъ вины виноватые». Піеса эта — «Артуръ, или шестнадцать лѣтъ спустя», драма въ 2-хъ дѣйствіяхъ, шедшая въ Петербургѣ на русской и французской сценахъ въ 1839—1840 гг. Какъ видите, это переводъ съ французскаго какого-то Л. Л., быть можетъ того самаго Л. Л., котораго Вольфъ въ своей «Хроникѣ театровъ» называетъ извѣстнымъ въ то время театральнымъ критикомъ. Кто авторъ настоящей пьесы, мнѣ неизвѣстно <sup>1)</sup>. Перехожу теперь къ ея содержанію.

Назову предварительно дѣйствующихъ лицъ. За исключеніемъ слугъ, рыбаковъ, матросовъ, рабочихъ, женъ рыбаковъ и пассажировъ съ разбитаго корабля, ихъ всего только шесть. Это: 1) Лордъ Мельвиль, адмиралъ англійской стужбы, 2) Сирдъ Артуръ, 3) Жеромъ Дюфло, французъ, прежде торговавшій табакомъ, 4) Джонъ, рыбакъ, прежде бывшій матросомъ, 5) Марія и 6) Китти, жена Джона. Дѣйствіе происходитъ въ Англии; въ первомъ актѣ на берегу Портсмута, во второмъ — въ замкѣ Мельвиль.

Въ первомъ явленіи I-го дѣйствія Джонъ готовится къ церемоніи крещенія барки, крестнымъ отцомъ которой будетъ самъ лордъ Мельвиль. Послѣдній благодѣтельствуетъ Джону потому, что года четыре—пять тому назадъ тотъ бросился въ воду за Артуромъ, побочнымъ сыномъ лорда, хотя лордъ тщательно скрываетъ это родство и о немъ знаетъ только Джонъ. Затѣмъ является Артуръ и сообщаетъ, что лордъ придетъ позднѣе, такъ какъ онъ «съ часу на часъ поджидаетъ какихъ-то извѣстій, очень, кажется, для него важныхъ». Приходитъ Мельвиль и подаетъ Артуру пакетъ на его имя; изъ бумагъ Артуръ узнаетъ о полученіи имъ офицерскаго чина и уходитъ въ таверну Джона угостить рыбаковъ. На сценѣ остаются Мельвиль и Джонъ. Изъ ихъ разговора мы узнаемъ, что Джонъ когда-то вы-

<sup>1)</sup> «Артуръ, или шестнадцать лѣтъ спустя». Драма въ двухъ дѣйствіяхъ, перев. съ французскаго Л. Л. Репертуаръ рус. театра, изд. И. Песочкимъ. На 1839 г. кн. 12-я, стр. 1—30. Указаннымъ переводомъ драмы я и пользовался.

краль Артура у матери, которая впоследствии не хотѣла принять денегъ отъ лорда, хотя Джонъ три раза ѣздилъ въ Парижъ нарочно за этимъ: «два первые раза она,—говоритъ Джонъ,—не хотѣла слушать меня, а въ третій разъ такъ и совсѣмъ вытолкала въ зашеи и захлопнула за мною дверь своей бѣдной каморки, гдѣ она работаетъ день и ночь и вѣчно въ траурѣ: предъ ней пустая люлька, а надъ люлькой вашъ портретъ». Лордъ говоритъ, что теперь уже дѣло не поправимо, но Джонъ возражаетъ на это и совѣтуетъ лорду вызвать къ себѣ мать Артура, если она еще жива, и жениться на ней. Этого сдѣлать не позволяетъ Мельвилю его аристократическая гордость. Тѣмъ временемъ начинается буря. Эта буря разбиваетъ катеръ, лавировавшій около Портсмута, къ которому на помощь отправились Артуръ и Мельвиль съ рыбаками. Артуръ спасаетъ какую-то женщину, которая оказалась, какъ и слѣдовало ожидать, Маріей, матерью Артура. Потомъ спасаетъ и ея брата Жерома. Изъ разговора послѣдняго съ Джономъ узнаемъ, что Марія съ братомъ пріѣхали въ Англію отыскивать похитителя ея сына. Въ одномъ изъ слѣдующихъ явленій Марія узнаетъ въ Мельвилѣ своего возлюбленнаго и проситъ его сказать, что случилось съ ея сыномъ. Лордъ успокаиваетъ ее, но называетъ безразсуднымъ ея пріѣздъ въ Англію, такъ какъ этимъ она можетъ погубить своего сына. «Боже мой! Можете-ли вы говорить такъ!—возражаетъ Марія: О, вы не знаете, что я перенесла! Горестъ лишила меня разсудка, я впала въ безуміе... да, милордъ, въ безуміе! Я съ стенаніями призывала Артура; я думала видѣть его вездѣ, днемъ, ночью. О, я была очень несчастлива, да! И теперь, когда я его нашла, когда онъ подлѣ меня, вы говорите, что я сдѣлала безразсудность, что я, бѣдная мать, могу погубить своего сына! Ахъ, милордъ, вы не понимаете материнскаго сердца, вы никогда не любили своего сына!» Мельвиль оказывается благороднымъ отцомъ, который, «чтобы пріобрѣсти какое-нибудь право на прощеніе матери, хотѣлъ удвоить любовь свою къ сыну. Онъ съ величайшей заботливостью воспитывалъ Артура, любовался имъ все время, вложилъ въ сердце его благородныя чувствованія, сохранилъ въ немъ любовь къ добру». Сынъ—его гордость, его надежда! Онъ любитъ



С. И. ЯКОВЛЕВЪ ВЪ РОЛИ ГОЛУВІНА.  
«НА ВСЯКАГО МУДРЕЦА ДОВОЛЬНО ПРОСТОТЫ».  
РИСУНОКЪ В. А. ЩУКО

дочери Артура у матери, которая впоследствии не хотѣла принять дочь своего сына, хотя Джонъ три раза ѣздилъ въ Парижъ нарочно за этимъ: «она не была ни разу она,—говоритъ Джонъ,—не хотѣла слушать меня, а въ Парижѣ расѣ такъ и совсѣмъ вытолкала въ зашеи и захлопнула за мною дверь своей бѣдной каморки, гдѣ она работаетъ день и ночь и вѣчно въ траурѣ: предъ ней пустая люлька, а надъ люлькой вашъ портретъ». Лордъ говоритъ, что теперь уже дѣло не поправимо, но Джонъ возражаетъ на это и совѣтуетъ лорду написать къ матери Артура, если она еще жива, и жениться на ней. Этотъ совѣтъ не приводитъ Мелвиллю его аристократическая гордость. Тамъ начинается буря. Эта буря разбиваетъ катеръ, лавируящая мимо острова, къ которому на помощь отправились Артуръ и Мелвилль съ рыбаками. Артуръ спасаетъ какую-то женщину, которая оказывается, какъ и слѣдовало ожидать, Маріей, матерью Артура. Потомъ спасаетъ и ея брата Жерома. Изъ разговора послѣдняго съ Мелвиллемъ узнаемъ, что Марія съ братомъ пріѣхали въ Англію отыскать своего сына. Въ одно изъ слѣдующихъ явленій Марія узнаетъ въ Мелвиллѣ своего влиятельнаго и проситъ его сказать, что случилось съ ея сыномъ. Мелвилль успокаиваетъ ее, но называетъ безразсуднымъ ея пріѣздъ въ Англію, такъ какъ этия она можетъ погубить своего сына. «Боже мой! Мелвилль не говоритъ такъ!—возражаетъ Марія: О, вы не знаете, что я пережила! Ужасно мучила меня разсудка, я впала въ безуміе... да, милордъ, въ безуміе. Я съ-громами призывала Артура; я думала видѣть его вездѣ, днемъ, ночью, онъ и былъ очень несчастливъ, да! И теперь, когда я его нашла, когда онъ здѣсь, вы говорите, что я сдѣлала безразсудность, что я, бѣдная мать, могу вытѣснить своего сына! Ахъ, милордъ, вы не понимаете материнскаго сердца, вы не знаете, какъ я любила своего сына!» Мелвилль оказывается благороднымъ и добрымъ, чтобы пріобрѣсти какое-нибудь право на прощеніе матери, чтобы удвоить любовь свою къ сыну. Онъ съ величайшей заботливостью воспитывалъ Артура, любовался имъ все время, вложилъ въ сердце его благородныя чувствованія, сохранилъ въ немъ любовь къ добру». Сынъ—это глупость, его надо жать! Тамъ любить







Артура такъ же, какъ и Марія. Послѣдняя предлагаетъ лорду любить сына вмѣстѣ и только просить отвести ее скорѣе къ сыну, чтобы обнять его, прижать къ своему сердцу. Мельвиль проситъ Марію, въ свою очередь, объ одномъ: одинъ день не говорить Артуру, что она—его мать, такъ какъ черезъ день ихъ «общая участь будетъ устроена». Въ слѣдующемъ явленіи происходитъ разговоръ Маріи съ сыномъ. Мельвиль предлагаетъ ей съ братомъ итти въ замокъ, такъ какъ у Джона не могутъ помѣститься всѣ пассажиры съ разбитаго корабля. Первое дѣйствіе заканчивается церемоніей крещенія барки, которой даютъ имя «Молодой Артуръ».

Во 2-мъ дѣйствіи Марія и Артуръ послѣ прогулки по парку замка входятъ въ залъ, при чемъ Марія ни слова не сказала сыну о своей тайнѣ. Тѣмъ временемъ является лордъ и, выславъ подъ удобнымъ предлогомъ Артура, вступаетъ въ бесѣду съ его матерью. Онъ говоритъ ей, что никогда не имѣлъ намѣренія соблазнить ее и бросить, но «полагалъ свое счастье въ томъ,—продолжаетъ онъ,—чтобы освятить закономъ любовь нашу; клянусь честію, я хотѣлъ отдать вамъ имя свое!» Онъ напоминаетъ ей о своемъ путешествіи въ Англію, когда у нихъ родился Артуръ; это путешествіе должно было рѣшить ихъ судьбу. «Я ѣхалъ,—говоритъ онъ,—для того, чтобы броситься къ ногамъ лорда Мельвиля, моего дяди и опекуна, попросить у него согласія на бракъ; но неожиданное происшествіе дало другой оборотъ дѣлу: дядя мой и его сынъ умерли скоропостижно, почти въ одно время и я сдѣлался наслѣдникомъ имени и обширныхъ владѣній герцоговъ Мельвилей». Такимъ образомъ, «любовь молодого баронета должна была уступить жестокимъ, можетъ быть, но неизмѣннымъ причинамъ пѣра Англіи, и голосъ сердца долженъ былъ замолчать передъ предрасудками свѣта и неравенствомъ состояній». Но Марія и не претендуетъ на то, чтобы лордъ женился на ней, она проситъ только отдать ей сына. Мельвиль же, оказывается, самъ пришелъ просить у нея сына и предлагаетъ ей совершенно отказаться отъ Артура, отъ всякихъ правъ на него и разстаться съ нимъ, обѣщая, въ свою очередь, сдѣлать его наслѣдникомъ своего имени, званія, богатства. Послѣ тяжелыхъ мученій Марія уже почти

готова дать согласіе на разлуку, но раздается шумъ и, полагая, что это идетъ Артуръ, Марія вырывается изъ рукъ удерживающаго ее Мельвиля и убѣгаетъ въ свою комнату. Тѣмъ временемъ входитъ Жеромъ, разыскивающій похитителя ребенка, а затѣмъ Артуръ, который получилъ приказъ изъ адмиралтейства, долженъ уѣхать и только хочетъ повидаться съ Маріей. Ему говорятъ, что она нездорова и не можетъ его принять. Артуръ уходитъ. Жерому удается напасть на слѣдъ похитителя, котораго онъ признаетъ въ Джонѣ: на ихъ шумный разговоръ выходитъ Марія, которая на слова Жерома, что воръ отыскался, говоритъ, что она его прощаетъ, что она знаетъ все про сына, знаетъ, гдѣ онъ, но что она должна ради сына уѣхать одна, безъ него. Изъ дальнѣйшаго монолога Маріи зритель узнаетъ, что она рѣшилась уѣхать и увезти съ собой «тайну рожденія Артура». Ей только тяжело, что сынъ уѣдетъ, «не сказавъ ей послѣдняго прости!» Между тѣмъ, входитъ Артуръ, который также не могъ оставить ее равнодушно. Онъ предлагаетъ Маріи взять отъ него бездѣлку, вещицу, «которая иногда будетъ напоминать ей сироту Артура!» Эта вещица—осыпанный брилліантами портретъ его, когда онъ былъ ребенкомъ, сдѣланный для Арабеллы Ричмондъ, на которой лордъ хочетъ женить своего сына. Марія согласна взять портретъ, но не желаетъ взять оправу. Артуръ возражаетъ и говоритъ, что онъ продаетъ этотъ портретъ и проситъ ее дать ему что-нибудь, чтобъ напоминало ему ее въ разлукѣ съ ней. «У меня ничего нѣтъ, ничего»...—говоритъ Марія.—«А этотъ медальонъ, что у васъ на шеѣ?»—возражаетъ Артуръ.—«А! этотъ медальонъ!—отвѣчаетъ она: да, ваша правда; но нѣтъ я не могу разстаться съ нимъ: въ этомъ медальонѣ спрятанъ локонъ волосъ, которые одна мать отрѣзала у своего сына, когда онъ спалъ въ колыбели».—«Счастливъ сынъ, который могъ сказать: мать моя! Я былъ лишень этого счастья, но понимаю его»,—восклицаетъ Артуръ. Въ дальнѣйшемъ разговорѣ съ послѣднимъ Марія передаетъ ему все о его матери, не называя только себя и выдавая себя за ближайшую подругу его матери. Тогда Артуръ рѣшается говорить съ Мельвилемъ и «проситъ у него честь своей матери». Мельвиль отказывается жениться на его матери и

тогда Артуръ хочетъ покинуть своего отца, чтобы работать для матери. Входитъ Марія, говоритъ Артуру, что мать его умерла, и передаетъ ему письмо, «которое она написала къ нему въ послѣднія минуты жизни». Лордъ Мельвиль, волненіе котораго во время чтенія письма все увеличилось и увеличивалось, въ концѣ концовъ признаетъ себя побѣжденнымъ, беретъ за руку своего сына, бросаетъ его въ объятія матери и Марія становится лэди Мельвиль.

Какъ видите, это типичная мелодрама, правда, дающая благодарный матеріалъ для артистки, играющей роль Маріи—лэди Мельвиль, и кажется страннымъ, почему эту пьесу давали такъ мало: въ сезонъ 1839—40 гг. ее играли всего три раза. Одинъ пересказъ содержанія можетъ убѣдить въ справедливости высказанной мною мысли, что эта мелодрама была также источникомъ интересующей насъ комедіи Островскаго, и если бы было возможно какое нибудь сомнѣніе, такъ уже знаменитый медальонъ уничтожаетъ его.

Посмотримъ теперь, какъ использовалъ нашъ драматургъ этотъ свой источникъ. Мнѣ думается, что процессъ творчества въ данномъ случаѣ былъ тотъ же, что и при созданіи «Пучины». Именно Островскій уясняетъ общую основную идею драмы, выраженную, какъ мы видѣли, въ словахъ Дудукина. Затѣмъ онъ создаетъ извѣстную обстановку для выраженія этой основной мысли, при чемъ главныхъ дѣйствующихъ лицъ, мать, сына и отца, такъ сказать, схему драмы, онъ беретъ изъ этого своего источника. Драма Гуцкова не могла служить источникомъ въ данномъ случаѣ потому, что тамъ только два лица изъ этихъ трехъ: мать и сынъ, а отца нѣтъ уже въ живыхъ. Отсюда же онъ заимствуетъ и такія основныя положенія, какъ утрата сына, отчаяніе и болѣзнь матери по этому случаю, стараніе найти сына и успѣхъ этихъ стараній. Впрочемъ, въ этомъ отношеніи источникомъ могла служить и драма Гуцкова, и пожалуй, ей нужно отдать здѣсь предпочтеніе, принимая во вниманіе то, что драматургъ вложилъ въ уста Кручинной упоминаніе о лэди Микельсфильдъ, а не о Маріи—лэди Мельвиль. Я, конечно, не хочу сказать, чтобы Островскій самъ не могъ создать

указанной схемы; я только констатирую, что ему не было надобности самому ее придумывать, что она уже была дана источникомъ и что онъ взялъ ее, какъ нѣчто неизбѣжное. Но содержаніе для заполнения этой схемы нашъ драматургъ почерпнулъ изъ окружающей его, хорошо ему знакомой, русской жизни, почему его лица и поражаютъ такой живостью, да, кромѣ того, Островскій внесъ свое и въ обработку самого сюжета, что придало еще болѣе реализма его комедіи, которая, конечно, съ полнымъ правомъ можетъ быть названа драмой и носить названіе комедіи, только благодаря благополучному окончанію. Что же свое онъ внесъ въ обработку сюжета, покажетъ сопоставленіе главныхъ дѣйствующихъ лицъ драмы «Артуръ» и комедіи «Безъ вины виноватые».

Болѣе всего сходства представляютъ героини обѣихъ пьесъ. Сходство это заключается въ чувствѣ матери, въ безавѣтной любви къ сыну, въ тоскѣ въ виду его утраты и въ страстномъ желаніи возратить себѣ утеряннаго сына; наконецъ, сходство заключается и въ томъ, что обѣ онѣ вольно или невольно обмануты своими возлюбленными. Но на этомъ сходство и кончается. Между тѣмъ какъ Марія продолжаетъ любить Ліонеля, въ Кручининой, повидимому, погасло всякое чувство любви къ Мурову, хотя она, найдя своего сына, и оглядывается кругомъ, ища глазами Мурова, и только послѣ того, какъ Муровъ отворачивается, она говоритъ сыну: «твой отецъ не стоитъ того, чтобы его искать. Но я бы желала, чтобы онъ посмотрѣлъ на насъ. Только бы посмотрѣлъ, а нашимъ счастьемъ мы съ нимъ не подѣлимся»... Затѣмъ Марія, найдя своего Артура, принуждена отказаться отъ него и разстаться съ нимъ, даже не позволивъ себѣ назвать его сыномъ, и все это она готова сдѣлать во имя своей безграничной любви къ Артуру. Кручинина, несмотря на всѣ угрозы Мурова, не желаетъ прекратить поисковъ своего сына и ужъ никогда не откажется отъ него. Хотя и возможны подобнаго рода драматическія положенія, когда мать принуждена отказаться отъ своего ребенка, чтобы обезпечить его матеріальное положеніе, всетаки ясно, что Кручинина представляетъ собою живое лицо, тогда какъ этого нельзя сказать о лэди Мельвиль, если бы

даже мы и согласились, что послѣдняя выгодно отличается въ этомъ отношеніи отъ остальныхъ лицъ мелодрамы.

Муровъ составляетъ полную противоположность своему прототипу. Мы опять и здѣсь, какъ въ «Пучинѣ», имѣемъ образецъ творчества по контрасту. Между тѣмъ какъ лордъ Мельвиль — типичный благородный отецъ мелодрамы, правда, доступный увлеченіямъ молодости, но и готовый заглазить эти увлеченія, хотя и невольно лишенный возможности сдѣлать это, положимъ, благодаря предразсудку, — Муровъ — типичный эгоистъ: ради собственной выгоды онъ сознательно обманываетъ свою возлюбленную и женится на другой; когда же онъ вновь былъ свободенъ и встрѣтился съ матерью своего ребенка, онъ готовъ жениться съ ней и даже не останавливается передъ угрозами, лишь бы она прекратила поиски сына, которыми она можетъ ужасно повредить ему въ глазахъ того общества, гдѣ онъ занимаетъ видное положеніе. Даже въ послѣднюю минуту, когда признаніемъ можно было, пожалуй, заслужить прощеніе любимой когда-то женщины, онъ отворачивается отъ ея взгляда, лишь бы только не повредить себѣ. Нечего говорить о томъ, что Муровъ — живая личность, тогда какъ лордъ Мельвиль — безжизненный образъ. Слѣдуетъ замѣтить, что Мурову авторъ могъ придать черту личности виконта Меришеля изъ драмы Гуцкова. По крайней мѣрѣ, какъ виконтъ ради своихъ личныхъ выгодъ, боясь потерять наслѣдство, заботится о томъ, чтобы лэди Микельсфильдъ не признала Ричарда своимъ сыномъ, и даже начинаетъ разговоръ съ нимъ по этому поводу, такъ и Муровъ ради своихъ личныхъ интересовъ предлагаетъ Кручининой прекратить ея поиски сына. И тутъ у Островскаго вышло естественнѣе и правдоподобнѣе.

Наконецъ, что касается сына, то Незнамовъ опять — таки представляетъ собою до извѣстной степени и въ извѣстномъ смыслѣ полную противоположность Артуру и созданъ Островскимъ, такъ сказать, по контрасту, хотя здѣсь нужно имѣть въ виду, что образъ Незнамова созданъ подъ двойнымъ вліяніемъ, Ричарда и Артура, при чемъ въ данномъ случаѣ сильнѣе вліяніе личности перваго, чѣмъ втораго. Артуръ — идеальная, хотя и не

живая личность; онъ надѣленъ всевозможными добродѣтелями: онъ и храбръ, и самоотверженъ, честенъ, безгранично любитъ своего отца, но не задумается оставить его, когда видитъ, что тотъ поступаетъ безчестно; онъ, узнавъ о томъ, что мать его жива, что ее оклеветали, не останавливается ни передъ чѣмъ, чтобы только увидѣть ее и работать и жить для нея. Впрочемъ, онъ, и не зная этого, только съ горестью, а не съ озлобленіемъ, какъ Незнамовъ, говоритъ, что «долженъ проклинать» свою мать, такъ какъ она бросила его. Незнамовъ, правда, въ душѣ своей обладаетъ хорошими качествами, но они находятся у него, такъ сказать, въ скрытомъ состояніи: они забыты и загнаны внутрь, благодаря условіямъ его жизни; стоитъ только измѣниться этимъ условіямъ, переѣнилось обращеніе съ нимъ, и у него уже пробуждаются благородныя душевныя качества, но теперь проявляются по большей части только отрицательныя стороны его личности, не говоря, конечно, объ его остроуміи и искренности. Вотъ почему я и говорю, что онъ составляетъ полную противоположность Артуру: благодаря условіямъ своего существованія, онъ озвѣрѣлъ, «сталъ кусаться», хотя и былъ въ душѣ добрымъ человѣкомъ. Онъ даже о матери, какъ было выше упомянуто, не можетъ вспомнить безъ озлобленія, и, конечно, съ извѣстной точки зрѣнія справедливо. Выиграла-ли пьеса отъ такой переѣны? Несомнѣнно. Не повторяя уже сказаннаго, что Артуръ—не живое лицо, а Незнамовъ—яркая, живая личность, слѣдуетъ отмѣтить, что усилился и самый драматизмъ пьесы. Первая встрѣча Кручининой съ своимъ сыномъ производитъ несравненно болѣе глубокое впечатлѣніе и гораздо болѣе эффектна, чѣмъ сцена встрѣчи лэди Мельвиль съ Артуромъ.

Покончивъ съ главными дѣйствующими лицами, я долженъ остановиться еще на двухъ вопросахъ, чтобы вполне выяснитъ степень вліянія мелодрамы «Артуръ» на Островскаго. Первый изъ нихъ это — вопросъ о медальонѣ. Легко замѣтить, что въ мелодрамѣ медальонъ играетъ далеко не такую важную роль, какъ въ комедіи «Безъ вины виноватые». Правда, и тамъ съ нимъ связанъ разговоръ о матери, но эта связь нѣсколько внѣшняго характера, между тѣмъ какъ у Островскаго, благодаря медальону,

Кручинина узнаетъ своего сына, и нашему драматургу удалось создать въ высокой степени эффектную и потрясающую по драматизму сцену. Такимъ образомъ, заимствовавъ у своего источника извѣстный мотивъ, Островскій въ его обработкѣ показалъ себя крупнымъ художникомъ.

Наконецъ, мнѣ приходится остановиться еще на одномъ измѣненіи, внесенномъ драматургомъ въ свое произведеніе. Мелодрама «Артуръ», заключающая въ себѣ нѣкоторыя достоинства, обладаетъ въ то же время и крупными недостатками, и среди нихъ слѣдуетъ отмѣтить наличность въ сильной степени эпического элемента, столь противорѣчащаго законамъ драмы, недостатокъ, также свойственный и драмѣ Гуцкова. О всей прошлой жизни Маріи до момента гибели корабля зритель узнаетъ изъ рассказовъ дѣйствующихъ лицъ мелодрамы, подобно тому какъ изъ рассказовъ узнаетъ и о прошломъ лэди Микельсфильдъ, между тѣмъ какъ въ комедіи Островскаго прошлой жизни Кручининой, той порѣ ея, когда она еще была Отрадиной, вплоть до момента разрыва съ Муровымъ, посвящено цѣлое дѣйствіе, что, конечно, внесло значительное оживленіе.

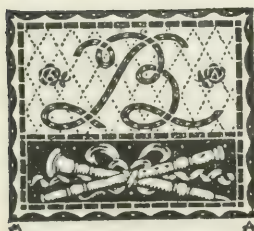
Подведемъ итоги нашему изслѣдованію. Свою, пользующуюся выдающимся и вполне заслуженнымъ успѣхомъ, комедію, въ сущности драму, «Безъ вины виноватые» Островскій создалъ подъ вліяніемъ драмы Гуцкова: «Ричардъ Севеджъ или мать и сынъ» и мелодрамы: «Артуръ или шестнадцать лѣтъ спустя». Можно думать, что драма Гуцкова навела его на мысль изобразить въ своемъ произведеніи «чувство матери», но разработалъ онъ этотъ вопросъ подъ вліяніемъ мелодрамы. Первый источникъ, вѣроятно, также указалъ ему на міръ актеровъ, какъ на сферу, откуда всего лучше было бы взять матеріалъ для своего произведенія, изъ послѣдняго же источника драматургъ заимствовалъ схему своей комедіи въ основныхъ ея чертахъ, т. е. главныхъ дѣйствующихъ лицъ: мать, сына и отца. Но весь матеріалъ, такъ сказать, для заполнения этой схемы онъ взялъ изъ окружающей жизни, и ему удалось создать одно изъ самобытнѣйшихъ произведеній русской драматической литературы. Равнымъ образомъ, заимствуя изъ драмы Гуцкова нѣкоторыя подробности, какъ, напр., мотивъ ссоры

сына, мотивъ ходатайства матери за сына, мотивъ устройства бала, на которомъ должны были чѣмъ-либо оскорбить героиню, сокрытіе истинной цѣли этого бала отъ сына,—всѣ эти мотивы Островскій обрабатывалъ оригинально. Оригинальнымъ остался онъ и въ психологическомъ анализѣ самого материнскаго чувства, равно какъ и въ обработкѣ мотива съ медальономъ, заимствованнаго изъ названной мелодрамы. Благодаря всему этому, многія сцены вышли болѣе эффектными, а также и вообще усилился драматизмъ піесы Островскаго, выгодно отличающейся отъ своихъ источниковъ, между прочимъ и тѣмъ, что въ ней введено цѣлое дѣйствіе для изображенія прошлой жизни героини, между тѣмъ какъ авторы источниковъ съ этой цѣлью пользуются эпическимъ элементомъ.

---

## БЛИЖАЙШІЯ ЗАДАЧИ ИМПЕРАТОРСКАГО МОСКОВСКАГО МАЛАГО ТЕАТРА <sup>1)</sup>).

А. И. ЮЖИНА, КН. СУМБАТОВА.



СТУПИВЪ въ мартѣ нынѣшняго года, по приказанію Директора Императорскихъ театровъ, въ дѣло управленія нашей труппой, я хотѣлъ обойтись безъ какихъ бы то ни было рѣчей потому, что часто случается такъ: люди выскажутся всесторонне, въ словахъ опредѣлятъ, выяснятъ и сдѣлаютъ все, что нужно. И послѣ этого въ ихъ душѣ наступаетъ полнѣйшее успокоеніе: сказано, значитъ, сдѣлано. Такъ случается иногда съ ролью: въ разгарѣ увлеченія ею очень много наговоришь, *какъ* она рисуется, *какъ* ее нужно играть, *что* въ ней видишь. И совершенно добросовѣстно успокоишься, въ твер-

---

<sup>1)</sup> Рѣчь, произнесенная авторомъ артистамъ въ качествѣ Управляющаго труппой Императорскаго Московскаго Малаго Театра передъ началомъ сезона 1909—1910 гг., 9-го Августа 1909 г.





В. И. ДАВЫДОВЪ ВЪ РОЛИ МАМАЕВА И К. А. ВАРЛАМОВЪ ВЪ РОЛИ КРУТИЦКАГО  
«НА ВСЯКАГО МУДРЕЦА ДОВОЛЬНО ПРОСТОТЫ»  
РИСУНКИ В. А. ЩУКО.

... тайства матери за сына, мотивъ устройства бала, на ко-  
... были чѣмъ-либо оскорбить героиню, сокрытіе истинной цѣли  
... сына,— всё эти мотивы Островскій обрабатывалъ оригинально.  
... нымъ остался онъ и въ психологическомъ анализѣ самого мате-  
... чувства, равно какъ и въ обработкѣ мотива съ медальономъ,  
... изъ названной мелодрамы. Благодаря всему этому, многія  
... вышли болѣе эффектнымъ, а также и вообще усилился драматизмъ  
... Островскаго, выгодно отличающейся отъ своихъ источниковъ, между  
... прочимъ и тѣмъ, что въ ней введено цѣлое дѣйствіе для изображенія  
... прошлой жизни героини, между тѣмъ какъ авторы источниковъ съ этой  
... цѣлью пользуются эпическимъ элементомъ.

## ВЛИЖАЙШІЯ ЗАДАЧИ ИМПЕРАТОРСКАГО МОСКОВ- СКАГО МАЛАГО ТЕАТРА <sup>1)</sup>.

А. И. ЮЖИНА, КН. СУМБАТОВА.



... въ мартѣ нынѣшняго года, по приказанію  
... Императорскихъ театровъ, въ дѣло упра-  
... туппой, я хотѣлъ обойтись безъ ка-  
... ни было рѣчей потому, что часто слу-  
... люди выскажутся всесторонне, въ сло-  
... выяснить и сдѣлаютъ все, что нужно.

И послѣ этого въ ихъ душѣ наступаетъ глубнѣйшее успокоеніе: сказано,  
значитъ, сдѣлано. Такъ случается въ роли: въ разгарѣ увлеченія  
ею очень много наговоришь, какъ она должна, какъ ее нужно играть,  
что въ ней видишь. И совершенно успокоившись, въ твер-

<sup>1)</sup> Рѣчь, произнесенная авторомъ артистомъ въ Управленіи труппы Императорскаго Московскаго Малаго Театра, въ концѣ сезона 1909—1910 гг., 9-го Августа 1909 г.

... въ разгарѣ увлеченія  
... какъ она должна, какъ ее нужно играть,  
... что въ ней видишь. И совершенно успокоившись, въ твер-





домъ убѣжденіи, что все уже сдѣлано, остается только выучить ее. И всегда оказывается, что, для превращенія словъ въ дѣло, приходится преодолевать невѣроятныя препятствія, одолѣть которыя можно только напряженнымъ, сосредоточеннымъ и, пожалуй, всегда уединеннымъ и молчаливымъ подъемомъ всего существа и черной, мелочной, неутомимой работой. Сказано, значитъ, еще ничего не сдѣлано. Напротивъ, часть потребной энергіи ушла въ слова, какъ электричество молніи уходитъ въ землю, не давая ни настоящаго тепла, ни продолжительнаго свѣта, ни разумнаго движенія. Слово—молнія, дѣло—солнце.

Но все, что намъ предстоитъ сдѣлать, мы можемъ сдѣлать только вмѣстѣ, только путемъ большой внутренней сплоченности. Не только кто нибудь одинъ изъ насъ, но и нѣсколько отдѣльныхъ лицъ, какъ бы ни велико было ихъ личное вліяніе, значеніе, талантъ, искренность, даже объемъ правъ и полномочій, какъ въ данномъ случаѣ, полномочія, предоставленныя мнѣ волей директора,—одинъ изъ насъ или нѣсколько ничего сдѣлать не смогутъ безъ объединенія всей труппы, всего, что въ ней есть истинно артистическаго, въ одну сплоченную общей цѣлью массу; безъ яснаго сознанія какъ положенія, въ которомъ мы находимся теперь, такъ и положенія, въ которое мы *обязаны* стать, если намъ дорого наше искусство, наше значеніе, даже личные интересы и наше *настоящее* самолюбіе.

Нѣтъ ничего опаснѣе для успѣха всякаго дѣла, какъ мимолетное настроеніе, вздутое собственнымъ краснорѣчіемъ. Настроеніе играетъ огромную роль въ дѣлахъ, требующихъ сильнаго, но *непродолжительнаго* взрыва энергіи. Намъ же, какъ вы знаете, придется теперь *годами* завоевывать пошатнувшуюся популярность нашего театра, еще недавно переживавшаго и еще не пережившаго вполне свои долги черные дни и тяжелый гнетъ. Завоевывать терпѣливо и настойчиво, не опуская рукъ при временномъ неуспѣхѣ, не ослабѣвая въ упоеніи случайныхъ успѣховъ, не упуская изъ виду ни крупнѣйшихъ нашихъ общихъ задачъ, ни малѣйшей съ виду незначительной мелочи въ общей реорганизаціи нашего дѣла, заботливо охраняя достигнутыя прошлымъ и будущимъ нашимъ трудомъ дорогія при-

обрѣтенія и вѣчно ища новаго и новаго прироста. Громадность этой задачи требуетъ выясненія во всей полнотѣ всѣхъ ея данныхъ и всѣхъ ея условій. Выясненіе это—не болтовня и не упражненіе въ ораторскомъ искусствѣ. Этого выясненія условій и данныхъ требуетъ всякая математическая задача, прежде чѣмъ приступающій къ ея рѣшенію начнетъ *дѣлать* работу съ цифрами. И такъ какъ эти условія и данныя нашей общей задачи крайне разнообразны и многочисленны, то за это лѣто, обдумывая ихъ, я и пришелъ къ убѣжденію, что намъ необходимо вмѣстѣ, внимательно и напряженно, ихъ разсмотрѣть и установить. Вотъ почему я и прошу вашего вниманія и почему я рѣшаюсь теперь, несмотря на все мое искреннее органическое отвращеніе къ рѣчамъ, высказать передъ вами мой взглядъ на то, что насъ теперь окружаетъ, чего отъ насъ ждутъ, какимъ запросамъ общества мы должны удовлетворить, къ какой опредѣленной цѣли мы должны стремиться и какими путями мы только и можемъ, по моему мнѣнію, ее достигнуть. Но еще разъ повторяю: это необходимое выясненіе только тогда принесетъ свои плоды, когда слово станетъ плотью.

Представьте себѣ ясно то, что мы пережили въ послѣднее десятилѣтіе. Внезапно вспыхнула настоятельная потребность общества переоцѣнить старыя цѣнности. Какъ во всякомъ массовомъ, скажемъ прямо, стадномъ движеніи, всѣ старыя драгоцѣнности и весь старый хламъ ставятся на одну доску и терпятъ равную участь. Провозглашаются новые тезисы и новыя начала. Бурно и порывисто новое общественное теченіе, не разбирая, что хорошо, что плохо, кидается на все существующее. Этотъ разрушительный, какъ гроза, взрывъ охватываетъ все большіе и большіе круги съ силой эпидеміи. Затѣмъ эта волна ослабѣваетъ. Въ этихъ смѣнахъ, въ этихъ приливахъ и отливахъ челоуѣчества заключается вся его исторія, а значитъ, и исторія искусства. Девяносто девять сотыхъ принесеннаго этимъ шкваломъ новаго элемента оказывалось всегда,—оказывается и теперь, и не новымъ, и не жизнеспособнымъ, и недолговѣчнымъ, но за то хоть одна сотая непремѣнно являлась, является и теперь, дорогимъ вкладомъ въ вѣчное строительство жизни. Изъ этихъ то драгоцѣн-

ныхъ остатковъ пронесшихся человѣческихъ бурь и накаплиется тотъ элементъ, который вѣками образуетъ вѣчную и несокрушимую скалу, коралловый рифъ, создаваемый изъ миллиарда миллиардовъ отдѣльныхъ частицъ. А эта скала и есть вѣчно растущая, вѣчно развивающаяся *красота*, въ которой совмѣщаются и высшая правда и высшее благо. И совершенно естественно, что у старой красоты, сложившейся въ несокрушимый коралловый рифъ, находятся искренніе защитники, настолько же убѣжденные и стойкіе, насколько порывисты и непримиримы тѣ, кто старается ее опрокинуть. Но наши человѣческія усилія, выразившіяся въ томъ, что одни хотятъ отстоять, а другіе опрокинуть, въ результатѣ служатъ тому же вѣчному закону *сохраненія и роста художественной красоты*. И въ будущихъ поколѣніяхъ точно такъ же одни будутъ нападать, другіе отстаивать, одни — приносить крупицу новыхъ сокровищъ, желая уничтожить всю старую сокровищницу, а другіе—невольнo принимать въ нее новыя цѣнности, желая сохранить только старыя,—словомъ, будущія поколѣнія такъ же будутъ служить вѣчнымъ законамъ сохраненія, образованія и накопленія красоты, какъ безсознательно служили и наше и бывшія до насъ поколѣнія.

Когда обостряются эти, если можно такъ выразиться, взрывы жизни, искусство отражаетъ ихъ съ чувствительностью сейсмографовъ и непремѣнно утрачиваетъ свойственный ему вѣчный ровный свѣтъ, ту «величавость», которую требовалъ Пушкинъ для прекраснаго. Его свѣтъ начинается метаться, то вспыхивать, то гаснуть. Какъ огонь смолистаго факела, его огонь стелется по вѣтру, стремится, точно въ какомъ то безуміи, оторваться отъ него и, конечно, не можетъ, потому что тогда онъ погаснетъ на вѣки. Какъ только вѣтеръ стихнетъ, огонь опять величаво и прямо тянется къ небу, горитъ и свѣтитъ своимъ ровнымъ могучимъ свѣтомъ. И если вы внимательно взгляните въ характеръ этого свѣта *послѣ* пронесшагося урагана, вы непремѣнно замѣтите, что свѣтъ какъ будто ярче, богаче, сильнѣе, чѣмъ былъ передъ ураганомъ. Это понятно: ураганъ сдулъ нагаръ, который выросъ на вѣчномъ факелѣ красоты отъ

долгаго покоя и какимъ то таинственнымъ процессомъ, желая уничтожить прежнее, на самомъ дѣлѣ только прибавилъ новые элементы горѣнія.

Подъ вліяніемъ этихъ взрывовъ жизни живопись, литература и театръ переживаютъ то же, что пережилъ этотъ факель. И подъ ихъ вліяніемъ театры, мало мальски серьезные, конечно,—дѣлятся на два рода: одни, называемые обыкновенно, академическими, стремятся удержать заметавшееся пламя и въ этомъ страстномъ стремленіи отстаиваютъ ни къ чему ненужный и пошлый старый нагаръ вмѣстѣ съ дорогой и неиспользованной еще смолой. Другіе, такъ называемые театры исканій, стремятся оторвать пламя отъ стараго факела, видя въ немъ только одинъ сплошной нагаръ и забывая, что подъ этимъ нагаромъ вѣковой неизсякаемый запасъ накопленныхъ такими же бурями элементовъ яркаго горѣнія.

Въ самомъ дѣлѣ, если мы взглянемъ въ прошедшій за послѣднія десять—пятнадцать лѣтъ передъ нашими глазами споръ стараго искусства съ новымъ, мы увидимъ, что въ ослѣпленіи борьбы одни отстаивали то, чего не стоило отстаивать; другіе стремились къ тому, къ чему не стоило стремиться. Развѣ стоило, напримѣръ, сберегать тотъ пошлый натурализмъ, ту мелкую и гнусную фотографію, которая выразилась (да и теперь еще выражается преимущественно во французскомъ театрѣ) сотнями и тысячами дрянныхъ пьесъ quasi - жизненныхъ и quasi - реальныхъ? Не касаясь Запада, развѣ не на нашей памяти развилась въ Россіи цѣлая литература въ пьесахъ, гдѣ брали человѣка со стороны его внѣшней бытовой окраски, вынимали изъ него его душу и эти манекены выдавали за реальныя фигуры? Развѣ вѣчный, какъ вѣчна сама природа, великій бытъ, во всемъ своемъ сверкающемъ богатствѣ живыхъ красокъ у Грибоѣдова, Гоголя, Островскаго и писателей ихъ школы, не превратился подъ руками бездарностей и проходимцевъ литературы въ тотъ безцвѣтный и безвкусный матеріаль, который ежегодно подносился нашему многотерпѣливому обществу не только съ подмостковъ мелкихъ театровъ, но даже съ этихъ дорогихъ намъ подмостковъ? А когда, съ другой стороны, пронесся дикій и бессмысленный вопль: «смерть быту, бытъ умеръ, наступаютъ событія», развѣ



слышны были въ этомъ ревѣ голоса, возражавшіе, что «событія» не могутъ совершиться внѣ людей, времени и пространства и что «быть» не есть только одежда и манера сморкаться, а вся совокупность жизни, выражающейся въ данномъ человѣкѣ, начиная съ формы его сапога и кончая его грезами, вѣрой, мыслью, фантазіей—всею его душой? Нѣтъ. Никто этихъ голосовъ не слушалъ, да и нельзя было разслышать! И всетаки, какъ это всегда бываетъ во время горячихъ схватокъ, наросты на великомъ тѣлѣ реализма отстаивались нами противъ нашихъ враговъ съ той же силой и упрямствомъ, съ какимъ они безъ разбора били по реалистамъ, смѣшивая ихъ въ одну кучу съ паразитами, облѣпившими ихъ могучія плечи. И мы, со своей стороны, въ ослѣпленіи борьбы, отстаивая нашъ неумирающій принципъ: «красота въ правдѣ», отстаивали и ту кажущуюся, некрасивую и ненужную, пошлую фотографическую правду, которая вскарабкалась на великія головы Грибоѣдова, Гоголя, Островскаго и ихъ вѣрныхъ послѣдователей и нагло кричала: мы съ Островскимъ бытовики.

А развѣ, съ другой стороны, нужны были кому нибудь всѣ эти опыты съ балаганчиками, съ цѣлымъ рядомъ фокусныхъ приѣмовъ такъ называемой стилизаціи въ рѣчи, въ замыслахъ автора, наконецъ, въ сценическомъ исполненіи, гдѣ живые люди говорили со сцены, какъ петрушки, двигались, какъ маріонетки, и, по волѣ авторовъ, самымъ ординарнымъ, самымъ, затрепаннымъ мыслямъ и чувствамъ придавали особый пряный вкусъ этими шаманскими приѣмами? Но и мы, съ своей стороны, предвзято и озлобленно относились къ талантливымъ, хотя, правда, очень немногочисленнымъ, представителямъ новыхъ литературныхъ и сценическихъ теченій и сценическую жизненность видѣли въ томъ, чтобы сохранить право играть въ обстановкѣ, гдѣ «диванъ направо, столъ и два кресла налѣво и дверь по срединѣ?» Слишкомъ живо все это, чтобы перечислять подробно всѣ крайности обоихъ теченій, но этого и не нужно, такъ какъ все это у васъ на глазахъ и на памяти. Особенно рельефно выразилась эта борьба въ столкновеніи такъ называемаго стараго и новаго репертуара. Тутъ обѣ стороны дошли до того, что старая схоластика опредѣляла выраженіемъ:

«quia absurdum est»—потому, что это бессмысленно. Здѣсь въ натискѣ и непримиримости новые драматурги учредили невообразимый хаосъ, порвали, казалось, навсегда со старымъ и внезапно въ прошломъ году, вдругъ почти всѣ,—и два-три дѣйствительно цѣнныхъ имени, и десятки именъ, вынесенныхъ со дна на поверхность, благодаря пронесшейся бурѣ, но буквально почти всѣ удостоили нашъ старый театръ присылкой своихъ пьесъ. Мнѣ это было очень странно: мы были почти десять лѣтъ подъ бойкотомъ, выражаясь ихъ языкомъ, откуда же такой поворотъ съ Божьей помощью? Что это—«эволюція», или «реакція»? Этотъ присылъ оказался въ громадномъ большинствѣ непригоднымъ для нашего театра. Это не мой личный взглядъ, а взглядъ, во первыхъ, 14-ти человекъ, состоящихъ въ Совѣтѣ, профессоровъ, писателей, артистовъ и художниковъ, которые и изъ избраннаго мною многое приняли такъ, что лучше бы не принимали, а во вторыхъ,—взгляды всѣхъ остальныхъ театровъ, на которыхъ что-то не слышно о постановкѣ тѣхъ пьесъ, которыя не попали къ намъ.

Но, господа, и объ этомъ, очевидно, неудачномъ матеріалѣ я вамъ долженъ сказать, что въ немъ больше чувствуется пытливая мысль, попытка художественно проникнуть въ жизнь, въ людскую душу, въ глубину, чѣмъ во многихъ изъ тѣхъ, кого мы отстаивали въ горячей борьбѣ. Чувствуется и то, съ другой стороны, что нарождающийся и формирующийся новый русскій драматургъ съ трудомъ, правда, но уже освобождается отъ невыносимаго за послѣднія десять лѣтъ тяготѣнія къ той жизни, уродливой и больной, которую Шекспиръ въ Макбетѣ назвалъ «фиглярномъ, ломающимся на подмосткахъ и черезъ часъ забытымъ всѣми, сказкой въ устахъ глупца, богатой словами и звономъ фразъ, но нищей значеньемъ». Новый, еще формирующийся драматургъ, если не освободился, то стремится выбиться и изъ подъ того, что по сравненію недоразумѣнію еще недавно считалось неоромантизмомъ и что съ настоящимъ, полнымъ высокой правды и благоуханной поэзіи, романтизмомъ Гюго и Шиллера имѣетъ столько же общаго, сколько у Челкаша съ Наполеономъ.

Въ новомъ русскомъ драматургѣ самое отрадное то, что онъ опять

приникаетъ ухомъ къ русской жизни, какъ приникали великіе писатели, реалисты и романтики, что теоріи и формулы тѣхъ или другихъ ученій и кружковъ, партій и настроеній уже не заглушаютъ вполне живыхъ голосовъ живой жизни. И съ полнымъ безпристрастіемъ я долженъ сказать, что между многими средними писателями мнимо-реалистической школы 60-хъ, 70-хъ, 80-хъ и 90-хъ годовъ прошлаго вѣка и писателями перваго десятилѣтія нашего вѣка уже чувствуется нѣкоторая разница въ пользу послѣднихъ: они свободнѣе въ своихъ запросахъ и пытаются зачерпнуть жизнь шире и глубже. Но въ громадномъ большинствѣ это только добросовѣстныя попытки, которыя можно читать, но играть и заставлять смотреть, по моему, рѣшительно невозможно, по крайней мѣрѣ, въ ихъ настоящемъ видѣ.

Вотъ, господа, общій взглядъ на тотъ русскій *materialь*, который мы призваны обрабатывать. Что касается иностраннаго матеріала, вопросъ съ нимъ одновременно и легче и сложнѣе.

Нашъ театръ—русскій театръ. Русскій писатель, какъ русскій актеръ, — хозяева этого театра. Русская жизнь—главный, если не единственный предметъ его художественнаго воспроизведенія въ ея прошломъ, въ ея настоящемъ, даже въ ея будущемъ, потому что нѣтъ предѣловъ творчеству генія и безсмертіе Пушкиныхъ, Гоголей и Шекспировъ именно въ томъ, что, рисуя свое настоящее, они берутъ изъ него именно то, что не умретъ и въ будущемъ, говорятъ и мыслятъ о немъ такъ, какъ будутъ говорить и мыслить лучшіе люди «вѣковъ грядущихъ». Къ этой художественной разработкѣ именно русской жизни насъ обязываетъ и наше положеніе Императорскаго театра, какъ русскаго государственнаго національнаго института. Но отъ національнаго значенія нашего театра до того, чтобы заключить его въ узкія рамки границъ нашего отечества — цѣлая пропасть. Творчество Пушкина и Толстого, Достоевскаго и Тургенева цѣликомъ выросло на родной почвѣ и все-таки эти писатели, не отрываясь отъ своей земли, стали близки и дороги всѣмъ народамъ, какъ намъ дороги Шекспиръ, Шиллеръ, Диккенсъ, Гюго, Байронъ. Въ Мюнхенскомъ Schauspielhaus

въ отдѣльномъ фойѣ портретъ Льва Николаевича Толстого во весь ростъ: другихъ портретовъ въ комнатѣ нѣтъ, а между тѣмъ, баварскій націонализмъ, наравнѣ съ другими германскими націонализмами, кажется, выше подозрѣній. Значитъ, въ основѣ націонализма въ искусствѣ лежитъ не метрическая справка о происхожденіи писателя и не лингвистическія его особенности, а близость его творчества запросамъ и идеаламъ того народа, который его принялъ, какъ культурный факторъ своей національной духовной жизни. И обратно—во Франціи, гдѣ національная гордость дошла до того, что Гамлетъ и Отелло оказываются сочиненными par Dussis или M. Henri Bataille, драматическое творчество послѣдней четверти вѣка не даетъ положительнаго ничего, кромѣ блестящей техники и діалога, въ лучшемъ случаѣ—мелкаго обличенія тѣхъ или другихъ мѣстныхъ неурядицъ, какъ, напр., въ *La robe rouge*. Ихъ новѣйшая драматическая литература, подъ вліяніемъ обуржуазившейся массы, окончательно лишена стремленія проникнуть въ глубь человѣческаго духа. Оригинальный, лично мнѣ мало симпатичный, по своей слащавой сентиментальности, но конечно, крупный и глубокій поэтъ Метерлинкъ—вовсе не ходовой писатель на французскихъ сценахъ. И я не могу отдѣлаться отъ мысли, что эта сценическая полупопулярность Метерлинка все-таки объясняется его бельгійскимъ происхожденіемъ. Такъ понятый націонализмъ, на парижскій манеръ, врядъ ли можетъ и долженъ служить намъ образцомъ.

Вотъ въ силу всего этого, я и говорю, что выборъ иностраннаго матеріала и легче и сложнѣе. Легче потому, что англійскіе, германскіе, сѣверные и очень немногіе французскіе писатели даютъ болѣе или менѣе достаточный матеріалъ для выбора: такъ сказать, къ нашимъ услугамъ творчество многихъ литературъ высокой культуры. Сложнѣе потому, что далеко не все, что нужно Западу, нужно намъ. Сложно еще и потому, что нѣкоторыя произведенія, какъ, на примѣръ, тотъ же «Идеальный мужъ», носятъ въ себѣ два совершенно противоположныхъ мотива: одинъ—говорящій за то, чтобы ставить эту пьесу, другой—говорящій скорѣе противъ нея. Противъ нея говоритъ то, что быть, составляющій ея содержание, интересенъ

МІСЬКОМУ ЗАКЛАДУ МОДЕРНОЇ ПЕДАГОГІКИ  
І ПСИХОЛОГІЧЕСЬКОЇ ТЕРАПІЇ ІМЕНІ С.С. СУВІНОВА В С.С. КИЇВІ



...фойе портреть Льва Николаевича Толстого во всю ростъ:  
...портреть въ комнатѣ нѣтъ, а между тѣмъ, близкой націона-  
...нари, нарабатъ съ другими германскими націонализмами, кажется, выше  
...подозрѣній. Значить, въ основѣ націонализма въ искусствѣ лежитъ не  
...метрическая справка о происхожденіи писателя и не лингвистическія его  
...особенности, а близость его творчества запросамъ и идеаламъ того народа,  
...который его принялъ, какъ культурный факторъ своей національной ду-  
...ховной жизни. И обратное во Франціи, гдѣ національная гордость дошла  
...до того, что Гамлетъ и Отелло оказываются сочиненными par Dussis или  
...M. Henri Bataille, французское творчество послѣдней четверти вѣка не  
...даетъ положительнаго ничего, кромѣ блестящей техники и діалога, въ луч-  
...шемъ случаѣ—мелкія замѣчания тѣхъ или другихъ мѣстныхъ неурядицъ,  
...какъ, напр., въ *Le grand jeu*. Ихъ новѣйшая драматическая литература,  
...подъ вліяніемъ культуры вышей массы, окончательно лишена стремленія  
...проникнуть въ глубины вѣческаго духа. Оригинальный, лично мнѣ мало  
...известный, но въ высшей степени щавой сентиментальности, но конечно, крупный  
...и сильный талантъ. Но онъ—вовсе не ходовой писатель на французскихъ  
...сценахъ, и это объясняется отъ мысли, что эта сценическая полу-  
...продукция объясняется такъ объясняется его бельгійскимъ происхо-  
...ждением, какъ бельгійскимъ национализмъ, а парижскій манеръ, врядъ ли  
...можетъ быть образцомъ.

Вотъ въ силу всего этого я говорю, что выборъ иностраннаго ма-  
...териала для выбора въ театръ, конечно, не такъ простъ, какъ кажется, что англійскіе, германскіе, сѣвер-  
...ные и очень немногіе французскіе авторы даютъ болѣе или менѣе доста-  
...точный матеріалъ для выбора. Но въ то же время, къ нашимъ услугамъ творче-  
...ство многихъ литературъ высокой культуры. Сложнѣе потому, что далеко  
...не все, что нужно Западу, нужно и намъ, а еще и потому, что нѣко-  
...торыя произведенія, какъ, напримѣръ «Идеальный мужъ», носятъ  
...въ себѣ два совершенно противоположныя отношенія—говорящій за  
...то, чтобы ставить эту пьесу, другой—говорящій противъ нея. Про-  
...тивъ нея говорить то, что быть, составляющій ея интересенъ







для очень ограниченнаго круга, такъ называемаго, большого свѣта, однороднаго почти во всѣхъ европейскихъ странахъ. За нее говоритъ важный мотивъ, на который я прошу васъ обратить особенное вниманіе. Въ писателѣ всегда важно и цѣнно не только то, *о чемъ* онъ пишетъ, но и его художественные приемы, его писательская индивидуальность, размѣръ его таланта, *цѣнная* новизна его міровоззрѣнія. Оскаръ Уайльдъ, наравнѣ съ Шоу, огромная цѣнность. Можетъ быть, въ немъ меньше оригинальности, чѣмъ въ Шоу, онъ больше, въ своихъ пьесахъ, считается съ чисто англійскими вкусами, за то онъ тоньше и сложнѣе въ своемъ авторскомъ «я». Кромѣ того, «Идеальный мужъ» представляетъ крупный интересъ потому, что это одна изъ немногихъ пьесъ, въ которыхъ общественные вопросы отражаются на личной судьбѣ людей, въ ихъ семейной и сердечной жизни. Этой стороной пьеса становится близкой всѣмъ зрителямъ, которые умѣютъ обобщать и расширять въ своихъ представленіяхъ конкретные, единичные образы, сцены. Въ отдѣльныхъ бесѣдахъ о пьесахъ, передъ началомъ ихъ репетицій, я попрошу вашего разрѣшенія, господа, подробнѣе коснуться мотивовъ ихъ внесенія въ репертуаръ, а теперь намъ снова надо вернуться къ общимъ вопросамъ нашего дѣла.

Я составилъ для своего руководства примѣрный репертуаръ всего будущаго сезона, по днямъ, не какъ что нибудь неизмѣнное, а только для того, чтобы недѣльный репертуаръ не составлялся самъ, а былъ подчиненъ общему плану сезона, чтобы не репертуаръ управлялъ мною, а я репертуаромъ. И изъ этого примѣрнаго репертуара выяснилось, что изъ 239 предстоящихъ намъ спектаклей русскимъ авторамъ принадлежитъ около 150 спектаклей, иностраннымъ—около 90. Изъ 239 спектаклей больше одной четверти отведено классикамъ, около 50—русскимъ и около 20—иностраннымъ, Шекспиру и Бомарше. Русскіе современные писатели имѣютъ около 100, иностранные, вмѣстѣ съ Ибсеномъ, около 70 спектаклей. Мое горячее и задушевное желаніе довести нашъ репертуаръ до того, чтобы изъ числа спектаклей, отведенныхъ на долю русскихъ писателей, выпадало, по крайней мѣрѣ, въ два, если не въ три раза больше, чѣмъ иностранныхъ.

Но въ этомъ сезонѣ этого достигнуть было, по крайней мѣрѣ для меня, невозможно, а въ дальнѣйшемъ это скорѣе зависитъ отъ количества русскихъ талантливыхъ пьесъ, чѣмъ отъ нашего, надѣюсь, общаго желанія. При выборѣ репертуара я руководствовался, кромѣ только что изложенныхъ вамъ соображеній, и всѣмъ тѣмъ, что я говорилъ въ началѣ о выдержанной нами борьбѣ, которую я лично никакъ не могу назвать ни безплодной, ни бѣдственной для насъ. Мы, несомнѣнно, какъ труппа, у которой за плечами сто лѣтъ славнаго прошлаго, не могли отъ него отказаться; намъ было, за что стоять и нельзя было бы найти намъ оправданія, если бы, во имя преходящаго успѣха, мы отбросили все, что накопили наши великіе предшественники и безъ борьбы примкнули бы къ тѣмъ, кому, въ сущности, терять было нечего, а выиграть можно было все. Но положеніе наше было тяжелое. Мы оставались одинокими эти десять лѣтъ, почти покинутые публикой, преслѣдуемые печатью и, самое главное, внутренне мало сплоченные. Какъ это всегда бываетъ, когда врагъ одолеваетъ извнѣ, въ нашей собственной средѣ началась междоусобица. Я не буду пока касаться всего, не относящагося къ репертуару, объ этомъ рѣчь впереди. Но и въ отношеніи репертуара нашъ внутренній разладъ сыгралъ печальную роль. Многое изъ стараго удержалось не по заслугамъ, а только потому, что это старое; не по заслугамъ вошло и много новаго, только потому, что новое. И въ области этого послѣдняго особенно много именно переводнаго мусора. Да, мусора, какимъ бы именемъ мусоръ этотъ ни былъ подписанъ. Я никого не обвиняю и не хочу и не могу обвинять; это было вызвано не нашей волей, а той великой художественной сумятицей, во время которой литературные судьи, а не мы, актеры, присуждали *Грибоѣдовскую* премію пьесамъ, хотя и очень талантливымъ, но идущимъ въ прямой разрѣзъ съ творчествомъ «отца русской реальной комедіи», по опредѣленію Островскаго, когда вся печать, а за ней и все общество, символизировали Россію въ дрянной бабенкѣ, которая беретъ вѣникъ и идетъ въ баню, протестуя этимъ противъ семейнаго гнета. Не мудрено, что въ разгаръ этого сумбура на русскую сцену проникли и переводныя

пъесы, не имѣющія для русской жизни никакого значенія и сравнительно очень слабыя съ художественной стороны. И въ то же время старая гниль, своимъ чередомъ, по инерціи, проникала туда же. Въ результатѣ, репертуаръ утратилъ окончательно всякую фізіономію, несмотря на нѣсколько удачныхъ, вѣрнѣе, удавшихся пьесъ, и спасалъ насъ все-таки тотъ же могучій Островскій, насколько хватало силъ у мертваго богатыря. Но какъ бы ни велики были эти силы, онѣ не могли не устать. Изъ 12 пьесъ, перенесенныхъ мною съ прошлыхъ сезоновъ на будущій, Гоголю, возобновленному лишь весной, Островскому и Шекспиру принадлежатъ 8 пьесъ. Но вы знаете хорошо, что «Ревизоръ», «Женитьба», «Доходное мѣсто», «Лѣсъ», «Невольницы», «Безъ вины виноватые», «Бѣдность не порокъ» и «Много шуму изъ ничего» вынесли всю тяготу двухъ послѣднихъ сезоновъ, при чемъ у каждой изъ нихъ за плечами отъ 25-ти до 300 лѣтъ, что ихъ надо держать на репертуарѣ, какъ его украшеніе, держать на немъ постоянно и бережно, не заигрывая этихъ пьесъ, поддерживать къ нимъ постоянный, а не сезонный интересъ, иначе мы дождемся того, что ихъ перестанутъ смотрѣть, какъ бы превосходно ихъ ни играли. Строить на нихъ теперь репертуара невозможно: этимъ пьесамъ надо просто дать отдохнуть. Гдѣ же нашъ основной репертуаръ? Куда дѣвался Шекспиръ, Шиллеръ, Гюго, Грибоѣдовъ? Куда дѣвались просто хорошія пьесы старыя и новыя, имѣвшія нѣкогда серьезный успѣхъ — того же Сухово-Кобылина, Немировича, Тимковскаго, Чайковскаго, Зудермана, Октава Фелье, того-же Ибсена, цѣлаго ряда русскихъ и иностранныхъ писателей? Тяжелыя потери послѣднихъ десяти лѣтъ, вырвавшія смертями, болѣзнями и естественнымъ измѣненіемъ возраста такъ много дорогихъ силъ изъ нашей труппы, и съ другой стороны, скажу безъ обиняковъ, разбитіе нашей труппы на два фронта въ то время, когда больше, чѣмъ когда либо, мы нуждались въ объединеніи,—всѣ эти условія вырвали и пьесы изъ нашего репертуара, и далеко отъ насъ ушло то время, когда покойный С. А. Черневскій, со своей постоянной, спокойной улыбкой, говорилъ: «если и не напишутъ ничего, мы и прошлымъ годомъ проживемъ-съ». Послѣ Чернев-

скаго ни одинъ изъ тѣхъ, къ кому перешла его роль, въ большемъ или меньшемъ объемѣ, уже не могъ сказать этихъ гордыхъ словъ. Не могу ихъ сказать теперь и я.

Я остановился такъ долго на этомъ вопросѣ репертуара для того, чтобы объяснить Вамъ мотивы, по которымъ я счелъ необходимымъ разъ и надолго покончить съ этимъ бѣдственнымъ положеніемъ, помѣстивъ въ предстоящемъ сезонѣ двѣнадцать постановокъ. Не скажу, чтобы ихъ легко было выбрать, но еще труднѣе будетъ ихъ осуществить. И только вѣра въ ваши силы, въ вашу любовь къ нашему театру, — словомъ, расчетъ на васъ, господа, далъ мнѣ смѣлую рѣшимость предположить этотъ *tour de force*. Больше скажу: я увѣренъ въ томъ, что размѣръ этой огромной работы не повліяетъ на качество исполненія. Напротивъ, вашъ подъемъ, который я всегда чувствовалъ, имѣя счастье работать съ вами, и видѣлъ воочию уже въ качествѣ Управляющаго труппой въ концѣ прошлаго сезона, когда, несмотря на всякія тренія, сравненія и всевозможныя препятствія, вы вернули Малому театру его прежній блескъ на Гоголевскихъ торжествахъ— этотъ подъемъ указываетъ на огромный запасъ художественной силы въ нашихъ рядахъ. Пусть только не ослабѣваетъ ваша энергія, и мы всего достигнемъ, чего захотимъ достигнуть. Этого подъема, глубокаго и продолжительнаго, ждетъ отъ васъ и московское общество и Малый театръ, который вы обязаны держать на той высотѣ, на которой онъ стоялъ, стоитъ и будетъ стоять, какъ бы его ни старались съ нея столкнуть.

Въ надеждѣ на ваши силы, разнообразныя и богатая, я и составилъ извѣстный вамъ репертуаръ. Мнѣ довелось читать упреки за его пестроту. На эти упреки, какъ и на всѣ другіе, я отвѣчать не стану тѣмъ, кто меня обвиняетъ потому, что если бы я составилъ репертуаръ однообразный, меня все равно бранили бы за то, что онъ недостаточно разнообразенъ. Но вамъ я считаю себя обязаннымъ дать отчетъ во всемъ, чѣмъ я руководился, выбирая матеріалъ для вашей работы.

Въ моемъ докладѣ Г. Директору Императорскихъ театровъ о репертуарѣ сезона 1909—10 г.г. я представилъ, между прочимъ, въ общихъ

чертах и плане двухъ слѣдующихъ сезоновъ въ той ихъ части, которая касается фундаментальнаго репертуара—русскаго и иностраннаго. Этотъ планъ состоитъ въ томъ, чтобы въ теченіе трехъ-четырехъ ближайшихъ сезоновъ ввести въ нашъ основной репертуаръ, изъ русскіихъ классиковъ, кромѣ возобновленнаго прошлой весной Гоголя, еще «Горе отъ ума», въ новой обстановкѣ и постановкѣ, до четырехъ возобновленій Островскаго, одно Пушкина, по одной пьесѣ Тургенева, гр. А. К. Толстого, Л. Н. Толстого и Фонъ-Визина. Изъ иностранныхъ классиковъ—двѣ пьесы Шекспира, одну Шиллера, одну Бомарше, можетъ быть, одну изъ пьесъ испанскаго репертуара или одну античную трагедію. Изъ крупнѣйшихъ западныхъ писателей—одну пьесу В. Гюго, какъ главы романтической французской школы, и пьесы двѣ Ибсена. Всѣхъ основныхъ, русскіихъ и иностранныхъ, постановокъ будетъ за три сезона, считая съ 2-мя Гоголевскими спектаклями, около 18, изъ которыхъ 7 постановокъ отнесены къ наибѣльшему сезону и къ веснѣ прошлаго. Всѣ эти пьесы, по мѣрѣ ихъ постановки, не будутъ использованы, какъ пьесы сезоннаго репертуара. Ставить ихъ надо гораздо рѣже на еженедѣльномъ репертуарѣ, за то постоянно, особенно бережно и внимательно. Изъ этого вы видите, что на ближайшій сезонъ я смотрю лишь, какъ на часть извѣстнаго періода времени, въ теченіе котораго надо выполнить опредѣленную задачу, и разумѣется, независимо отъ того, будетъ ли она выполнена мною или кѣмъ бы то ни было другимъ. Эта задача не лица, а учрежденія, какимъ является нашъ театр; ему надо имѣть постоянный и цѣнный фундаментальный репертуаръ, всегда тщательно оберегаемый и пополняемый.

Вторая часть, въ которую входятъ современные, главнымъ образомъ, русскіе и затѣмъ иностранные писатели, должна представлять изъ себя полную и разнообразную картину всѣхъ серьезныхъ художественныхъ теченій оригинальной и европейской драматургіи въ ихъ наиболѣе выдающихся образцахъ, отвѣчающихъ нашимъ силамъ и общей физиономіи нашей труппы. О важномъ значеніи именно соответствія пьесъ съ составомъ исполнителей я сейчасъ буду говорить подробно, а пока только прошу васъ имѣть

въ виду тѣ соображенія объ общемъ характерѣ репертуара, которыя я вамъ сейчасъ представляю, какъ мотивы этой кажущейся пестроты, и смотрѣть на предстоящій сезонъ, какъ на *первый* изъ трехъ сезоновъ, въ теченіе которыхъ будетъ выполненъ одобренный и утвержденный Директоромъ Императорскихъ театровъ общій планъ репертуара.

Въ репертуарѣ наступающаго сезона будутъ поставлены двѣ русскія классическія пьесы А. Н. Островскаго: одна—историческая хроника, другая—бытовая и психологическая драма. Вмѣстѣ съ возобновленными весною «Ревизоромъ» и «Женитьбой», мы будемъ имѣть къ ноябрю четыре русскія капитальныя образцовыя пьесы. Для воскресныхъ утреннихъ спектаклей, которымъ мы должны удѣлить большое вниманіе, какъ единственнымъ у насъ *общедоступнымъ*, я предлагаю въ нынѣшнемъ году возобновить «Отелло». Въ концѣ октября мы поставимъ «Привидѣнія», а въ началѣ февраля мы сыграемъ «Свадьбу Фигаро». Изъ остальныхъ постановокъ сезона 5 отданы русскимъ современнымъ писателямъ—Гнѣдичу, Шпажинскому, Айзмону, Чирикову и Будищеву и 3—иностранцамъ: Уайльду, Шоу и Мирбо. Эти постановки должны быть закончены къ первымъ числамъ февраля. Вы видите изъ этого простого перечисленія, что никакой пестроты въ репертуарѣ нѣтъ, хотя, дѣйствительно, нѣтъ и тенденціознаго подбора. Мы—не частный театръ, культивирующій то или другое направленіе. Какъ театръ Императорскій, мы всѣмъ талантливымъ писателямъ всѣхъ литературныхъ направленій, кромѣ пошлыхъ, обязаны открыть нашу сцену. Мы не можемъ быть даже специально театромъ трагедій, театромъ драмъ, или театромъ комедій. Всѣ формы драматической литературы должны находить воплощеніе на нашей сценѣ. Такова традиція нашего театра, таковы традиціи всѣхъ государственныхъ театровъ Европы. Вы знакомы съ нашимъ дѣломъ такъ же хорошо, какъ я, и врядъ ли отъ васъ я услышу обвиненіе за то, что я не провелъ красной нитью въ репертуарѣ этого сезона какой нибудь опредѣленной тенденціи. Изъ этого репертуара вы, знающіе мои личные литературные вкусы и симпатіи, ясно увидите, что я старался, насколько хватало человѣческихъ силъ, не руководствоваться даже ими въ выборѣ

пьесъ, не считался съ тѣмъ, насколько пьеса мнѣ лично по душѣ и какъ актеру и какъ драматургу. И въ самомъ дѣлѣ, хорошо было бы положеніе драматическаго писателя, если бы даже въ Императорскомъ театрѣ личные вкусы лица, вѣдающаго репертуаромъ, были мѣриломъ достоинствъ пьесы.

Кромѣ этихъ общихъ соображеній, въ основу моего выбора легли мотивы, наиболѣе близкіе нашему театру и наиболѣе важные для его работы. Касаясь этихъ мотивовъ, я коснусь, вмѣстѣ съ тѣмъ, и тѣхъ общихъ взглядовъ на сцену, въ которыхъ, я надѣюсь, не разойдусь съ вами, которыми я не разъ съ вами дѣлился въ частныхъ нашихъ разговорахъ, но которые именно теперь я считаю необходимымъ подтвердить и формулировать, какъ исходныя основанія всего, что я буду дѣлать въ качествѣ представителя нашей труппы.

Если Людовикъ XIV могъ сказать, что государство это—онъ, то съ гораздо большимъ правомъ труппа всякаго театра можетъ повторить это затрепанное выраженіе. Дѣйствительно, театръ это — актеръ, это актеры, это труппа. Пьеса есть совокупное созданіе актера и автора. Отъ этого часто плохія пьесы имѣютъ заслуженный исполненіемъ успѣхъ и хорошія пьесы получаютъ заслуженный исполненіемъ провалъ. Разъ пьеса со страницъ, напечатанныхъ черными строчками по бѣлой бумагѣ, переходитъ въ живую рѣчь, разъ ея лица уже не *воображаются* читателямъ, а *воплощаются* передъ зрителемъ творчествомъ актера, творчество уже дѣлится пополамъ. Какъ ни старайся принизить наше искусство, *въ дѣйствительности судьба драматическаго произведенія цѣликомъ въ нашихъ рукахъ*. Безъ этого всегда пьеса является только повѣстью въ діалогической формѣ, можетъ быть повѣстью, полной движенія и борьбы, но всегда *книгой*. Черезъ насъ книга становится *жизнью*.

Вы чувствуете изъ этихъ словъ, до чего въ моихъ глазахъ велика наша отвѣтственность, съ одной стороны, и наша работа, съ другой. Теперь въ большой модѣ вопросъ о роли режиссеровъ, художественныхъ директоровъ и т. п. Я не только не умаляю, я увеличиваю роль и громадное значеніе режиссера, значеніе не только административное,

но и художественное, только не въ той области, въ которую его вводятъ новыя теоріи или, вѣрнѣе, стараются втиснуть всѣми силами, не въ области актерскаго и авторскаго *творчества*, не тамъ, гдѣ необъяснимыми путями сливается *типъ*, созданный авторомъ, съ индивидуальнымъ *образомъ*, творимымъ актеромъ. Въ этой области и режиссеръ, и руководитель, и администраторъ, всѣ, кто работаютъ для созданія лучшихъ *условій* этой великой тайны творчества только молча отходятъ въ сторону и благоговѣйно смотрятъ и наслаждаются тѣмъ, чего сдѣлать руками, словами, головой, чужой работой нельзя, что достигается великимъ, сознательнымъ или безсознательнымъ, мучительнымъ или радостнымъ, но личнымъ *вдохновеніемъ* и *трудоу* актера. Отецъ и мать пьесы— авторъ и труппа, а режиссеры всякихъ наименованій и степеней— всегда только повивальныя бабки или акушеры. И какъ автора никто и никогда никакой другой величайшій писатель, никакой ученый или величайшій критикъ не можетъ научить *написать типъ*, или данное положеніе, такъ никто не научитъ актера, какъ изъ этого *типа* создать конкретный образъ, а изъ драматической ситуаціи автора трогательную или смѣшную страницу *жизни*. А развѣ этимъ отрицается значеніе и ученаго и критика въ работѣ художника, ихъ вліяніе или необходимость ихъ указаній? Такъ же нельзя отрицать и вліянія режиссера, но... до той границы, за которой уже художника трогать нельзя: за нею ихъ только двое—онъ и авторъ. Задача режиссера, какъ художника, создать на сценѣ все окружающее человѣка, а значить, и отражающееся на его душѣ. Создавать же самого человѣка на сценѣ, во всей его духовной сущности, это—и право и обязанность *актера*. И только актеръ отвѣчаетъ за то, что онъ сдѣлаетъ: создастъ ли живой образъ или умертвитъ авторскую мысль. Въ послѣднемъ случаѣ режиссеръ своимъ вмѣшательствомъ только поможетъ ему подкрасить трупъ, а ужъ если трупъ, то пусть лучше не подкрашенный. Остановимся на этомъ положеніи и задумаемся въ него, потому что именно изъ него вытекаютъ самыя важныя и уже чисто практическія послѣдствія.

Разъ мы отводимъ актеру такую высокую роль и признаемъ за нимъ





К. А. ВАРЛАМОВЪ ВЪ РОЛИ КРУТИЦКАГО И В. Н. ДАВИДОВЪ ВЪ РОЛИ МАМАЕВА.  
«НА ВСЯКАГО МУДРЕЦА ДОВОЛЬНО ПРОСТОТЫ».

... ответственное, только не въ той области, въ которую его вводятъ теоріи или, вѣрнѣе, стараются втиснуть всѣми силами, не считая ни актерскаго и авторскаго *творчества*, не тамъ, гдѣ необъяснимыми путями сливается *типъ*, созданный авторомъ, съ индивидуальнымъ *образомъ*, творимымъ актеромъ. Въ этой области и режиссеръ, и руководитель, и администраторъ, всѣ, кто работаютъ для созданія лучшихъ *условій* этой великой тайны творчества только молча отходятъ въ сторону и благоговѣнно *созреваютъ* и наслаждаются тѣмъ, чего сдѣлать руками, словами, головами *творцы* способны нелиця, что достигается великимъ, сознательнымъ *искусствомъ*, мучительнымъ или радостнымъ, но личнымъ *искусствомъ* и трудомъ актера. Отецъ и мать пьесы — авторъ и труппа — *творцы* великихъ наименованій и степеней — всегда только невивальныя *творцы* акушеры. И какъ автора никто и никогда никакой другой *творецъ* не можетъ, никакой ученый или величайшій критикъ не можетъ *создать* *типъ*, или данное положеніе, такъ никто не можетъ актеръ *создать* *типъ* создать конкретный образъ, а или драматическою *сценею* трогательную или смѣшную страницу *жизни*. А развѣ эту *сцену* значеніе и ученаго и критика въ работѣ художника, не *сцену* *сцену* необходимость ихъ указаній? Такъ же нельзя отрицать и *сцену* *сцену*, во... до той границы, за которой уже художника трогать нельзя *сцену* *сцену* только двое — онъ и авторъ. Задача режиссера какъ художника, *сцену* на сценѣ все окружающее человѣка, а значить и отражающееся на *сцену* *сцену*. Создавать же самого человѣка на сценѣ, во всей его духовной сущности, *сцену* — и право и обязанность *актера*. И только актеръ отвѣчаетъ за то, что онъ сдѣлаетъ: создастъ ли живой образъ или умертвитъ авторскую *сцену*. Въ послѣднемъ случаѣ режиссеръ своимъ *сцену* *сцену* только *сцену* *сцену* ему подкрасить трупъ, а ужъ если трупъ, то пусть лучше не подкрасивый. Остановимся на этомъ положеніи и вдумаемся въ него, потому что именно изъ него вытекаютъ самыя важныя и уже чисто практическія послѣдствія.

Разъ мы отводимъ актеру такую высокую роль и признаемъ за нимъ





право на свободное творчество («Ты—царь. Дорогою свободною иди, куда влечетъ тебя свободный умъ»), мы и требуемъ отъ актера *творческаго дара*. Только *способностью къ творчеству*, только *даромъ творчества* и обусловливаются за актеромъ *права на творчество*. Твори — и ты свободенъ. Не можешь творить, ты только рабочій элементъ, и постольку ты завоюешь себѣ право на свободу въ своемъ дѣлѣ, поскольку разовьешь свой талантъ. И до тѣхъ поръ ты—режиссерскій материалъ, какъ декорация, какъ освѣщеніе, или вообще—въ лучшемъ случаѣ — «сценической дѣятель», и изъ этого зависимаго положенія нельзя актеру вырваться иначе, какъ путемъ *внутренней культуры своего дарованія*, доведеннаго этимъ путемъ до степени самостоятельнаго творчества. Это первый выводъ.

Второй—театръ обязанъ дать актерамъ, его составляющимъ, полную возможность это сдѣлать, т. е. разработать свое врожденное дарованіе, дать актеру надъ чѣмъ работать. Какъ бы ни гениаленъ былъ инженеръ, онъ ничего не добьется, если ему не дадутъ строить, пѣвцу—пѣть, писателю—писать, значить, актеру — играть. Это азбучная истина, но основательно забытая практикой многихъ театровъ. Но театръ—не театральное училище. Разъ актеру дана работа, въ театрѣ къ нему и требованія надо примѣнять не тѣ, какія примѣняются къ ученику въ школѣ. Выбивать изъ него творчество, выучивать его играть, натаскивая его на роль, сглаживать его ошибки и ставить его на рельсы, это значитъ уничтожать театръ, какъ самобытное искусство, требующее самостоятельныхъ художниковъ, и вести его въ разрядъ образовательныхъ, техническихъ, или, наконецъ, коммерческихъ предпріятій. Театръ, на этомъ построенный, уже не театръ, какъ бы успѣшно ни шли его дѣла. Повторяю, мое убѣжденіе: театръ вообще это—*актеръ, актеры, труппа актеровъ* и только и, если школа, то такая, какая состояла при Рафаэляхъ и Рубенсахъ, школа, развивающая таланты, требующая не ремесла, а искусства. Поэтому, актеръ, претендующій на это почетное званіе, и долженъ быть актеромъ въ душѣ, а не обладать только дипломомъ на это званіе или паспортомъ на эту профессію. Мнѣ рассказывала Г. Н. Оедотова, что самой лестной похвалою для нея

было. когда П. М. Садовскій черезъ десять лѣтъ послѣ ея блестящаго начала, послѣ десяти лѣтъ ея постоянного успѣха, зашелъ къ ней въ уборную, гдѣ теперь режиссерская, когда она играла разъ двѣнадцатый уже Катарины въ «Укрощеніи строптивой» и, понохивая табачекъ, сказалъ ей: «вотъ и ты актрисой стала». Изъ этого вы видите, *какой* школой долженъ быть театръ для молодежи и какъ раньше смотрѣли мастера нашего дѣла на вырабатывающихся мастеровъ. Такъ ли стоитъ дѣло теперь? Я не говорю про нашъ театръ, но несомнѣнно *искусство, мастерство* нашего времени понизило свои требованія и удовлетворяется меньшей степенью развитія. Про нашъ театръ я этого не говорю вовсе не изъ за того, что французы называютъ «патріотизмомъ своей колокольни», а потому, что дѣйствительно въ немъ да въ Александринскомъ театрѣ *индивидуальное и самостоятельное творчество удержалось, какъ принципъ*, сильнѣе, чѣмъ гдѣ либо въ Россіи, несмотря на то, что и у насъ одно время было сильное тяготѣніе къ демократизаціи мастерства. Позвольте не останавливаться на этихъ тяжелыхъ моментахъ. Этотъ принципъ индивидуальнаго и самостоятельнаго творчества мы должны беречь пуще всего, цѣною всѣхъ жертвъ, даже цѣною временнаго неуспѣха, цѣной равнодушія общества, цѣной газетныхъ нападокъ, наконецъ, цѣной нашего самолюбія. Наша требовательность къ *исполненію*, къ тому, хорошо или плохо мы *играемъ*, должна быть повышена до *невѣроятной* степени. Небрежность, халатность, равнодушіе, насмѣшки—вышія преступленія нашего дѣла—къ чести нашей труппы надо сказать, почти не имѣютъ у насъ мѣста. Но этого мало. Придется намъ еще прибѣгнуть къ другому: никогда, несмотря на успѣхъ, на похвалы, *не удовлетворяются* своимъ исполненіемъ, всегда его повышать и, главное, *считать, что каждое представленіе есть первое и каждая роль въ пьесѣ — роль главная*. И этого мало. Надо намъ всѣмъ вмѣстѣ установить такой критерій оцѣнки и поставить себѣ, какъ конечную цѣль, чтобы исполненіе каждой роли, по мѣрѣ силъ актера, носило бы въ себѣ не *ремесленное*, а *творческое* начало, въ какомъ бы размѣрѣ оно ни проявилось, а оно можетъ проявиться зачастую гораздо больше въ Гора-

цію, если его играетъ человѣкъ способный, чѣмъ въ Гамлетѣ, если его играетъ человѣкъ бездарный. О техникѣ я уже не говорю: это -- азбука нашего дѣла. И этого мало. Часто у очень способныхъ, у очень даже талантливыхъ людей роль не задается. Мы должны имѣть мужество, во имя нашего театра, не претендовать на эту роль, какъ бы она намъ ни нравилась, а съ другой стороны, какъ бы роль намъ ни была непріятна или размѣры ея ни обижали наше самолюбіе, играть ее, разъ это нужно для общаго дѣла и играть съ любовью, какъ самую дорогую роль. Да, это не парадоксъ: надо себя *заставить любить* нелюбимую роль. Путемъ этихъ неизбѣжныхъ жертвъ мы рано или поздно, конечно, не сразу, добьемся полного удовлетворенія и нашихъ интересовъ и нашего самолюбія. Это удовлетвореніе выразится во многихъ сторонахъ. Прежде всего, честь быть членомъ настоящаго артистическаго, знаменитаго своимъ строемъ театра сторицею вознаградитъ насъ за то, что намъ кое-когда придется не сыграть того, что хочется, или сыграть то, чего не хочется. Затѣмъ сплоченная и сильная труппа настоящихъ актеровъ это—сила, съ которой нельзя не считаться, которую не разобьетъ ничья одиночная воля, съ которой ничего не подѣлаютъ ни враги, ни завистники, а эта сила талантливой труппы всегда вмѣстѣ съ тѣмъ и сила каждаго отдѣльнаго ея члена. Наконецъ, главное, только этимъ путемъ, *путемъ разработки индивидуальных творческихъ силъ*, объединенныхъ общими стремленіями и общими интересами, мы осуществимъ тотъ театръ, о которомъ актеръ можетъ сказать: театръ это—мы, такъ какъ дѣйствительно онъ будетъ построенъ на *самобытномъ* творествѣ артиста.

Одинъ изъ крупнѣйшихъ русскихъ мыслителей съ поразительной ясностью формулируетъ процессъ всякаго творчества: «Чувство глубокаго неудовлетворенія своимъ творчествомъ, несоотвѣтствіе его идеаламъ *красоты*, задачамъ искусства, отличаетъ настоящаго художника, для котораго трудъ его неизбѣжно становится мукой, хотя въ немъ только онъ и находитъ свою жизнь. Безъ этого чувства вѣчной неудовлетворенности своими твореніями, которое можно назвать смиреніемъ передъ красотой, нѣтъ

истиннаго художника». Это пишеть не классикъ, надъ которыми такъ смѣются, потому что они не новы. Это пишеть въ 1909 году въ «Вѣсахъ» одинъ изъ общественныхъ «вождей», С. Н. Булгаковъ. Значить, и голосъ современнаго общества предъявляетъ къ намъ это требованіе, старое, какъ искусство.

Вотъ изъ этихъ двухъ выводовъ общаго взгляда на театръ и его современное положеніе я и исходилъ, составляя репертуаръ будущаго сезона. Я не хочу скрывать, что моей главной цѣлью было дать труппѣ, и въ особенности — какъ ея старшимъ, талантливымъ членамъ, такъ и ея молодымъ силамъ и вновь къ намъ вступившимъ — насколько возможно, интересныя роли. Говорить, что мнѣ это вполнѣ удалось, да притомъ еще въ первый же годъ въ одинъ сезонъ, что я сумѣлъ удовлетворить всѣхъ, было бы очень глупо съ моей стороны. Но я знаю и вы видите, что я сдѣлалъ это своей главной цѣлью, положилъ въ основу моей работы для этого сезона и положу въ основаніе дальнѣйшихъ моихъ работъ, если имъ суждено вообще быть произведенными. Вы должны принять во вниманіе и то, что мнѣ въ одинаковой мѣрѣ приходилось все время помнить о публикѣ, о ея художественныхъ и общественныхъ запросахъ, о ея верховномъ правѣ требовать отъ театра пьесъ, которыя давали бы ей отвѣты на все, что она переживаетъ, волновали, трогали, вызывали бы здоровый смѣхъ, заставляли бы ее жить общей жизнью со сценой. Все это я *пытался* найти, по силѣ разумѣнія, насколько это зависѣло отъ меня, а не отъ драматурговъ. Этотъ двойной предметъ заботъ—удовлетвореніе требованій общества, съ одной, художественныхъ интересовъ артистовъ, съ другой стороны, объединился тѣмъ, что то же общество требуетъ отъ театра не пьесы—книги, а пьесы—жизни, пьесы, конкретизированной артистическимъ воспроизведеніемъ. Что пьеса на сценѣ тогда только сохраняетъ свое значеніе, когда она сыграна *актерами*, актерами въ томъ смыслѣ, какъ я сейчасъ подробно говорилъ, я только тогда включалъ пьесу, когда видѣлъ въ ней матеріалъ, отвѣчающій силамъ и интересамъ нашей труппы. Я старался *вообразить* себѣ прочтенную пьесу въ нашемъ исполненіи и это окончательно для меня рѣшало вопросъ—включать ее или нѣтъ. Если



мое воображеніе ошиблось въ общемъ или въ отдѣльныхъ случаяхъ, нашъ сезонъ не удастся. Если я вѣрно себя вообразилъ, онъ долженъ будетъ принести свои результаты. Пока я твердо вѣрю въ послѣднее, но и неуспѣхъ меня не обезкуражитъ. Я вообще вѣрю въ наши силы и вѣрю въ то, что эта сила не въ нашемъ внѣшнемъ успѣхѣ, даже самомъ блестящемъ, а въ нашей общей твердой убѣжденности, въ правильности нашихъ принциповъ, въ ясности намѣченной себѣ цѣли, въ неумолимой строгости къ себѣ и своему творчеству, въ томъ, что наше дѣло—нашъ богъ, котораго мы вѣчно будемъ искать, а нашъ театръ—его церковь, гдѣ мы вѣчно будемъ служить Ему одному. Отъ этого я меньше всего боюсь неуспѣха, провала. По французской поговоркѣ: *fais ce que dois, advienne que pourra*,—сдѣлай, что долженъ, и будь, что будетъ. Гораздо опаснѣе для всѣхъ насъ, если на невѣрномъ пути моды и мимолетныхъ увлеченій мы потеряемъ голову и вознесемъ при первомъ возможномъ успѣхѣ, если мы успокоимся на первомъ этапѣ, если ложные друзья или друзья искренніе, но шаткіе, будутъ окружать насъ этими ненавистными мнѣ криками о «возрожденіи», «обновленіи», о всѣхъ этихъ громкихъ, но пустыхъ призракахъ. Возрождаться намъ нечего — мы не умирали. Обновляться мы должны всегда, иначе мы мохомъ поростемъ. Мы обязаны, нашимъ дѣломъ — работать. Мы хотимъ работать. Мы умѣемъ работать. Мы умѣемъ и принимать успѣхъ и разбираться въ причинахъ неуспѣха. Мы—серьезные, много испытавшіе, много пережившіе и хорошо знающіе свое дѣло люди, и свой долгъ передъ русскимъ искусствомъ, передъ московскимъ обществомъ и передъ всѣмъ великимъ прошлымъ нашего театра мы должны исполнить, можемъ исполнить, а значить, и исполнимъ.

Вотъ все, что мнѣ нужно было сказать вамъ, господа, въ связи съ вопросами репертуара и общихъ задачъ настоящаго времени для нашего театра, какъ я ихъ понимаю. Чтобы поставить точку на этихъ общихъ вопросахъ и перейти къ подробностямъ нашей работы въ предстоящемъ сезонѣ, я хочу только сжато резюмировать все сказанное и, такъ сказать, вывести общую формулу нашей основной программы.

Въ ближайшіе два-три сезона намъ надо выработать опредѣленную фізіономію и законченное цѣлое изъ нашей богатѣйшей дарованіями труппы на почвѣ репертуара, отвѣчающаго высшимъ художественнымъ запросамъ нашего общества. Безразлично, буду ли я всѣ эти сезоны занимать должность, централизирующую нашу дѣятельность, только такъ я ее и понимаю,—или на моемъ мѣстѣ будетъ другой — все равно; это задача *всей* нашей труппы, вопросъ ея долга и вопросъ чести нашего театра, а знать, и каждаго изъ насъ.

Я попрошу у васъ еще немного вниманія, господа, для того, чтобы намъ вмѣстѣ разсмотрѣть планъ нашей ближайшей работы и затѣмъ разъ навсегда выяснить наши взаимныя отношенія и выяснить во всѣхъ подробностяхъ, такъ, чтобы и тѣни недоразумѣнія между нами не было. Начнемъ съ программы нашей работы.

На постановку «Самозванца» я отвелъ 22 дня, съ 10 по 31 августа. Въ теченіе этого времени пьесѣ будетъ дано 32 репетиціи, кромѣ отдѣльныхъ репетицій массовыхъ сценъ. Съ будущаго сезона я надѣюсь отводить каждой пьесѣ не менѣе одного мѣсяца, а сложнымъ пьесамъ и больше. Въ нынѣшнемъ сезонѣ я этого сдѣлать не могъ, такъ какъ мы, какъ вы знаете, почти безъ репертуара, и во что бы то ни стало къ открытію сезона намъ надо приготовить хоть двѣ пьесы. Въ виду того, что массовыя сцены будутъ репетироваться отдѣльно, и того, что въ «Самозванцѣ» только двѣ большія и трудныя роли, Димитрія и Шуйскаго, что О. А. Правдинъ игралъ много разъ роль Шуйскаго и что оба исполнителя роли Димитрія приступаютъ къ ней со свѣжими силами и имѣли возможность за лѣто ее подготовить, я считаю, что этого срока совершенно достаточно. Пьеса пойдетъ 31-го августа, на другой день послѣ открытія сезона «Ревизоромъ». Одновременно съ «Самозванцемъ» будетъ готовиться пьеса Уайльда— «Идеальный мужъ», на которую отведено 25 дней, съ 10-го авг. по 31-е сентября, въ теченіе которыхъ ей будетъ дано 38 репетицій. Параллельная репетировка пьесъ возможна лишь потому, что мы имѣемъ въ нашемъ распоряженіи сцену Училища, отчасти приспособленную къ условіямъ нашей

сцены. На Малой сценѣ «Самозванецъ» будетъ имѣть 20 репетицій, «Идеальный мужъ»—16. Въ Училищѣ «Самозванецъ»—12, «Идеальный мужъ»—22 репетиціи. Распредѣленіе это произведено соотвѣтственно характеру пьесъ: «Идеальный мужъ»—интимная комедія, требующая больше разработки тонкостей діалога и кабинетной работы, чѣмъ «Самозванецъ», который требуетъ большаго простора. Всѣ дальнѣйшія постановки репетируются такъ-же параллельно и будутъ закончены къ 8-му февраля. На каждую постановку отведено отъ 3-хъ до 5-ти недѣль, наименьшее количество репетицій каждой постановки—22. Параллельныя постановки и двойной составъ каждой указали на необходимость кропотливой работы, а именно: распредѣленія репетицій между участвующими. Въ этомъ распредѣленіи я держался того, чтобы, во-первыхъ, всѣ очередные исполнители репетировали другъ съ другомъ, но такъ, чтобы все таки наибольшее количество репетицій приходилось съ тѣми, съ кѣмъ чаще придется играть. Во-вторыхъ, чтобы у каждаго были перерывы для изученія роли и для домашней работы надъ ней. Кромѣ того, я принялъ въ соображеніе и необходимость имѣть каждому по двѣ, по три и даже по четыре репетиціи подрядъ. Всѣ исполнители, назначенные какъ дублеры, на случай болѣзни главныхъ исполнителей или для того, чтобы дать артистамъ нашей труппы, прежнимъ и вновь ангажированнымъ, возможность проявить и развить свои дарованія исполненіемъ не однѣхъ второстепенныхъ ролей, но и главныхъ,—хотя и не будутъ въ спектакляхъ строго чередоваться съ крупнѣйшими главными нашими артистами, тѣмъ не менѣе, получаютъ и достаточное количество репетицій, не менѣе 8—10 въ каждой пьесѣ, и сыграютъ нѣсколько разъ назначенныя имъ роли въ сезонѣ. Этимъ путемъ я надѣюсь прекратить разъ и навсегда невозможное положеніе, роняющее наше дѣло, когда, по болѣзни, внезапно, въ одну ночь, а то и въ нѣсколько часовъ, производится замѣна опытнаго и срететировавшаго роль исполнителя и менѣе опытнымъ и менѣе аккредитованнымъ въ глазахъ публики исполнителемъ, хотя, можетъ быть, и очень способнымъ, да еще съ одной репетиціи, на которой всѣ только бормочутъ. Систему палочекъ-выручалочекъ я всегда нена-

видѣль и буду съ ней бороться всѣми силами, какъ съ системой, вредящей и дѣлу, и артистамъ, и репутаціи театра, и имени артиста. Между тѣмъ, перемѣна спектакля, не только объявленнаго на афишѣ, но даже на репертуарѣ въ правильно поставленномъ дѣлѣ въ театрѣ съ богатѣйшей труппой, можетъ имѣть мѣсто только въ крайнемъ исключительномъ случаѣ, должна являться событіемъ, а не быть чуть не еженедѣльнымъ періодическимъ явленіемъ. За очень небольшими исключеніями, всѣ пьесы, которыя мы поставимъ, будутъ имѣть двойной составъ во всѣхъ случаяхъ, гдѣ это позволяетъ численность нашей труппы и комплектъ экстерновъ. Этому принципу очередей и правильнаго дублерства я очень прошу васъ, господа, оказать вашу моральную поддержку, такъ какъ въ немъ, и кромѣ вопроса болѣзней, много другихъ сторонъ, важныхъ и для дѣла и для насъ самихъ. Только практически и въ каждомъ отдѣльномъ случаѣ можно рѣшить, гдѣ интересамъ исполненія не только не вредитъ, но скорѣе помогаетъ чередовка, давая возможность публикѣ видѣть разнообразныя и вмѣстѣ съ тѣмъ одинаково интересныя интерпретаціи одной и той же роли, и гдѣ возможно будетъ примѣнить только принципъ дублерства, но съ тѣмъ, что назначенные дублеры будутъ играть въ неизмѣримо лучшихъ условіяхъ, чѣмъ прежде. Двойной составъ даетъ возможность непрерывно репетировать пьесу, не утомляя однихъ и тѣхъ же исполнителей ежедневными репетиціями и давая всѣмъ время для того, чтобы заняться ролью дома, не останавливая общей работы. Зачастую бывало, что у репертуарнаго артиста мѣсяцами нѣтъ необходимаго перерыва ни для отдыха, ни даже для мало-мальски покойной и ровной работы надъ новыми ролями, что они, по нашему выраженію, «не выходятъ изъ театра», что его, опять таки употребляя нашъ жаргонъ, дѣло окончательно «заматываетъ» и «загоняетъ». Нельзя при этихъ условіяхъ требовать не только той художественности и того творчества, о которыхъ мы говорили, но и простой «свѣжести», извѣстной новизны тона и трактовки. Дай Богъ хоть просто твердости и увѣренности въ текстѣ. Невольно при такихъ условіяхъ утомленные нервы прибѣгаютъ къ тому или другому шаблону, часто очень талантливому, очень

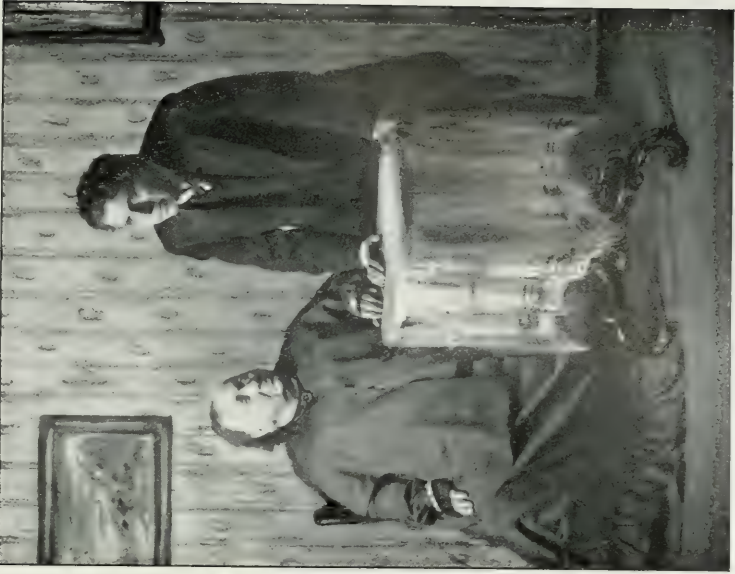


С. И. ЯКОВЛЕВЪ (ГОЛУТВИНЪ) И В. ЛЕРСКІЙ (КУРЧАЕВЪ) И Р. Б. АПОЛЛОНСКІЙ (ГЛУМОВЪ).

В. В. СТРѢЛЬСКАЯ (ГЛУМОВА — МАТЬ) И Р. Б. АПОЛЛОНСКІЙ (ГЛУМОВЪ — СЫНЪ).  
«НА ВСЯКАГО МУДРЕЦА ДОВОЛЬНО ПРОСТОТЫ».

видеть и буду съ ней бороться всѣми силами, какъ съ системой, вредною и дѣлу, и артистамъ, и репутациі театра, и имени артиста. Между тѣмъ, перемена спектакля, не только объявленнаго на афишѣ, но даже на репертуарѣ въ правильно поставленномъ дѣлѣ въ театрѣ съ богатѣйшей труппой, можетъ имѣть мѣсто только въ крайнемъ исключительномъ случаѣ, должна являться событіемъ, а не быть чуть не ежедневнымъ періодическимъ явленіемъ. За очень небольшими исключеніями, всѣ пьесы, которыя мы поставимъ, будутъ имѣть двойной составъ во всѣхъ случаяхъ, гдѣ это позволяетъ численность нашей труппы и комплектъ экстерновъ. Этому принципу отшель и циничнаго дублирства я очень прошу васъ, господа, оказать вашу моральскую поддержку, такъ какъ въ немъ, и кромѣ вопроса *блестящей инициативы* ступень, заимать и для дѣла и для насъ самихъ. Тщательная подготовка и въ каждомъ отдѣльномъ случаѣ можно рѣшить. Гдѣ интересны исполненію не только не вредить, но скорѣе помогая, хорошая была возможность публикѣ видѣть разнообразныя и вмѣстѣ съ тѣмъ *интересныя* интересныя интерпретаціи одной и той же роли, и гдѣ возможно *было бы* имѣть только принципъ дублирства, но съ тѣмъ, что назначенныя дублиры будутъ играть въ неизмѣримо лучшихъ условіяхъ, чѣмъ аркаше. Двойной составъ даетъ возможность непрерывно репетировать пьесу, *он* репетировать и тѣхъ же исполнителей ежедневными репетиціями и давая имѣть время для того, чтобы заняться ролью дома, не останавливая общей работы. Бываетъ бывало, что у репертуарнаго артиста мѣсяцами нѣтъ необходимости *перерыва* ни для отдыха, ни даже для маломальски покойной и ровной работы надъ новыми ролями, что они, по нашему выраженію, «не выходятъ изъ *своего*», что это, опять таки употребляя нашъ жаргонъ, дѣло окончательное *«заматываетъ»* и «загоняетъ». Нельзя при этихъ условіяхъ требовать не только той художественности и того творчества, о которыхъ мы говоримъ, но и простой «свѣжести», известной новизны тона и трактовки. Дай *простой* твердости и увѣренности въ *себѣ* и чуждымъ при *измѣненіи* утомленные нервы

приближать къ тому или другому шаблону, что очень часто случается. А в *привычку* привычку.







любимому иногда большой публикой, но неизбежно лежащемуся ржавчиной на самый крупный талантъ. Въдѣ въ постоянномъ театрѣ нѣтъ гастролеровъ, въ которыхъ, зачастую, шаблонъ, великолѣпно разработанный, является интересной новинкой для новой публики. Намъ, играющихъ чуть не ежедневно и часто десятками лѣтъ передъ одной и той же публикой, знаютъ вдоль и поперекъ. Намъ, артистамъ постоянной труппы, труднѣе перевоплощаться, а въ этомъ—первый камень нашего дѣла. Каждый изъ васъ на себѣ замѣчалъ, что послѣ лѣта точно прибавляются въ нашемъ діапазонѣ новые тона, для насъ самихъ новые. Это же чувство у каждаго изъ насъ, когда приходится выступать передъ новой публикой; значитъ, тутъ дѣло не въ одномъ отдыхѣ, а въ очень сложномъ психологическомъ свойствѣ всякой художественной натуры, которая требуетъ прежде всего соответственныхъ условій для того, чтобы быть продуктивной. Я уже не говорю о томъ, что при двойномъ составѣ нѣтъ того постоянного гнета для всякаго добросовѣстнаго человѣка, мысли, что если онъ почему либо не можетъ играть, то онъ срываетъ спектакль, вызываетъ ломку всего репертуара, ставитъ и своихъ товарищей и весь театръ въ хлопотливое ненормальное положеніе, а въ публикѣ вызываетъ непріязненное, почти всегда озлобленное, чувство. Но еще важнѣе то, что двойной составъ даетъ двойную возможность удовлетворять законную и естественную жажду работы. Ежегодно невозможно ставить по 14 новыхъ пьесъ. Я въ присутствіи многихъ изъ товарищей и обоихъ режиссеровъ докладывалъ Директору въ апрѣлѣ этого года, что больше 8 постановокъ нормально дѣлать нельзя, что только исключительныя обстоятельства привели въ нынѣшнемъ сезонѣ къ форсированной работѣ. А какая возможность дать удовлетвореніе этой жадѣ работы при этомъ количествѣ постановокъ, когда почти вдвое большее число ихъ въ этомъ сезонѣ едва этого достигаетъ? Надо очень осторожно, внимательно и разбираясь въ каждомъ отдѣльномъ случаѣ, въ теченіе ряда сезоновъ, создавать не только настоящее, но и будущее нашей труппы, чтобы не переживать такого состоянія, когда ослабленная естественнымъ ходомъ времени или другими болѣе тяжелыми условіями труппа

не подготовила преемниковъ на важныя мѣста. А этого ничѣмъ инымъ нельзя достигнуть, какъ исподволь подготовляя и вводя въ жизнь и работу труппы всѣхъ, кто этого стоитъ, чьи силы нужны. Тѣ же, чьи силы окажутся ниже тѣхъ высокыхъ требованій, которыя предъявляетъ нашъ театръ и долженъ предъявлять все строже и строже, тѣ уже не вправѣ будутъ сказать, что имъ не дали хода, что «старики» ихъ затерли, что дарованіе ихъ заѣдено закрѣпощеніемъ ролей. Всѣ эти и личные и общіе мотивы слишкомъ важны, чтобы возраженія противниковъ двойного состава имъ не уступили. Практически и именно *теперь*, въ настоящемъ положеніи нашего театра провести принципъ строгой чередовки не только невозможно, но и, пожалуй, нежелательно. Мы обсуждаемъ *дѣло*, господа, и должны установить все отчетливо и прямо. Мы должны сознаться, что намъ необходимо именно теперь укрѣпить за собой публику, какъ говорятъ теперь въ Москвѣ: «вернуть ее въ Малый театръ». Кто, что отвлекло ее, почему это случилось—все вопросы, которые намъ сейчасъ бесполезно поднимать. Фактъ тотъ, что это случилось. Правда, это явленіе ослабѣло въ прошломъ сезонѣ, но ненастолько, чтобы утратить свой угрожающій характеръ. Да и—позвольте говорить прямо—странно намъ, у которыхъ есть всѣ средства видѣть эти мѣста постоянно переполненными, радоваться тому, что они заполняются или на нѣсколько первыхъ представленій или на какую нибудь одну, особенно привлекательную для массы, пьесу. Въ этомъ театрѣ—при жизни нашей, если намъ улыбнется, во-первыхъ, наша энергія, и во-вторыхъ, счастье, или при тѣхъ, кто насъ замѣнитъ, если энергія намъ измѣнитъ, а счастье не улыбнется,—то въ этомъ театрѣ *набивать заль должна не пьеса, а репутація театра*. Къ этому должны идти мы, забывая все личное. Перестанемъ бояться глядѣть прямо на то, что есть. Полонъ или пусть нашъ театръ есть прямое и безспорное показаніе того, нужны мы современному намъ обществу или нѣтъ. Мы не имѣемъ ни права, ни основаній утверждать, что общество наполняетъ *только* низменные роды театровъ. Если находится публика для другихъ серьезныхъ театровъ и концертныхъ залъ и если ее съ трудомъ заманишь къ намъ,

значить, у насъ чего то нѣтъ. Годы художественныхъ шатаній прошли. Общественныхъ броженій—то-же. Если теперь нашъ театръ, «театръ, какъ труппа, какъ актеръ, какъ актеры», не сумѣетъ привлечь къ себѣ лучшей части нашего общества, не сразу, правда, но постепенно и прочно, то изъ этого надо вывести одно изъ двухъ: или этотъ принципъ не вѣренъ, а въ этомъ—смерть актеру, смерть нашему искусству, или... или театръ нашъ, если и съ актерами, то безъ труппы. Наше положеніе и сейчасъ очень серьезное: мы должны разсчитывать только на свои силы. Помощи намъ больше никто не окажетъ.

Вотъ именно это положеніе нашего театра и заставляетъ меня не такъ рѣшительно, какъ бы мнѣ хотѣлось этого въ идеалѣ, проводить принципъ очередей, такъ какъ только на исключительномъ блескѣ исполненія, на артистической силѣ труппы, а не на блескѣ бутафорскихъ вещей, не на декораціяхъ, не на красотѣ всей «рамы» пьесы, а на красотѣ ея сущности, то есть ея исполненія, мы должны строить все будущее нашего театра, во имя его прошлаго и во имя вѣчныхъ началъ нашего искусства. Правда, мы въ большой зависимости отъ общаго уровня драматургіи, но *чѣмъ ниже этотъ уровень, тѣмъ выше должно быть наше исполненіе, тѣмъ больше напряженіе всѣхъ нашихъ силъ.* Да и уровень этотъ не такъ ужъ низокъ, какъ это кажется.

Очень разнообразны условія нашей ближайшей работы: придется одновременно заботиться и о томъ, чтобы исполненіе отвѣчало задачамъ нашего театра, и о томъ, чтобы одновременно была дана возможность обыгрываться недостаточно выяснившимся силамъ нашей труппы, часто или молодымъ, или недостаточно акредитованнымъ въ глазахъ публики; объединяться въ одно крупное и цѣлое и заботиться о томъ, чтобы вернуть нашему театру публику,—словомъ, придется одновременно думать и о настоящемъ и о будущемъ, и о практической и объ идеальной сторонахъ нашего дѣла, о крупномъ и о всѣхъ мелочахъ. Это то разнообразіе и сложность не позволяють теперь же установить какихъ нибудь *общихъ*, заранѣе опредѣленныхъ условій чередовки и дублерства. Придется волей-неволей счи-

таться съ каждыиъ опредѣленнымъ случаемъ и практически рѣшать вопросы, въ которыхъ замѣшано личное самолюбіе, какъ оно пока у насъ понимается. Это—самая тяжелая, самая непріятная сторона моихъ обязанностей, но я ее исполню. Отъ васъ будетъ зависѣть облегчить мнѣ ее или осложнить еще болѣе. Но вы можете быть увѣрены, во-первыхъ, въ томъ, что если вы и встрѣтите въ моихъ рѣшеніяхъ ошибки, то никогда не встрѣтите сознательной несправедливости или хоть тѣни пристрастія, а во-вторыхъ, въ томъ, что я самъ пережилъ, какъ актеръ, долгую и нелегкую жизнь, что малѣйшіе ваши интересы и душевныя состоянія я знаю и чувствую, какъ свои, пожалуй, теперь даже больше, чѣмъ раньше, и что все, что только возможно будетъ сдѣлать, лишь бы не въ ущербъ нашему общему дѣлу, я сдѣлаю для того, чтобы легче и лучше работалось и жилось каждому изъ насъ. Но и отъ васъ я жду въ этомъ отношеніи моральной поддержки и довѣрія. Не будетъ ни пристрастіемъ, ни несправедливостью, конечно, если заслуги передъ нашимъ театромъ столповъ нашей труппы, составляющихъ ея гордость и лучшее украшеніе, заставятъ меня съ особеннымъ и неослабѣвающимъ вниманіемъ считаться съ ихъ дѣятельностью и ея условіями. Но *каждый* изъ способныхъ нашихъ товарищей можетъ вполне положиться на то, что съ такою же заботливостью я буду помогать развитію cadaго дарованія, каждой нарождающейся силы, наконецъ, что каждому, желающему дѣлать дѣло, я, по мѣрѣ данныхъ мнѣ правъ и по мѣрѣ своего разумнія, предоставлю эту возможность. Я постараюсь оправдать ту дорогую мнѣ симпатію, которую я встрѣтилъ съ вашей стороны, а настоящее довѣріе можно пріобрѣсти только дѣломъ, а не словами. Я прошу васъ только объ одномъ: о всѣхъ вашихъ дѣлахъ, нуждахъ, сомнѣніяхъ, обо всемъ, что касается нашего дѣла, говорить со мною всегда, когда хотите, *безъ всякихъ посредниковъ*. Обо всемъ, что вы найдете съ моей стороны несправедливымъ, я прошу васъ прежде всего объясняться со мною. Если эти объясненія не удовлетворяютъ васъ, у васъ есть полная возможность обратиться къ Управляющему Конторою и къ самому Директору Императорскихъ театровъ, которымъ я непосредственно

подчиненъ и рѣшенія которыхъ для меня обязательны. И въ мысляхъ не имѣйте, что это обращеніе къ высшей инстанціи можетъ какъ нибудь оскорбить меня и тѣмъ повліять на наши отношенія. Я буду искренне радъ всякому, но открытому и прямому, выясненію всякихъ недоразумѣній.

Полагаю, что 27 лѣтъ моей артистической работы съ вами достаточно гарантируютъ меня отъ подозрѣній въ излишней мелочности или формализмѣ, но многія условія, прежде всего мѣшающія намъ, артистамъ, работать спокойно, надо устранить и измѣнить и они будутъ постепенно устранены. Будетъ введенъ болѣе строгій порядокъ въ чисто внѣшнія условія нашихъ спектаклей и репетицій, въ смыслѣ тишины и соблюденія извѣстныхъ правилъ дисциплины въ служебномъ персоналѣ, болѣе правильная отчетность во всѣхъ сторонахъ канцелярской и распорядительной части и большая регулярность и ясность въ извѣщеніяхъ, назначеніяхъ репетицій и спектаклей и т. д. Я долго разрабатывалъ внѣшнія условія предстоящей работы и всегда принималъ въ соображеніе интересы почти каждаго отдѣльнаго артиста. Напримѣръ, несмотря на наши 12 постановокъ, каждый изъ васъ будетъ имѣть приблизительно не болѣе 70 спектаклей, за очень небольшимъ исключеніемъ, и не болѣе 100—120 репетицій. Это максимумъ. Минимумъ ни у кого почти не доходитъ до тѣхъ размѣровъ, которые дѣлаютъ хоть на три мѣсяца человѣка совершенно непригоднымъ къ дѣлу и подвергаютъ его невольному и томительному бездѣлю. Всѣ почти привлечены къ дѣлу, остается только его дѣлать изо всѣхъ силъ, которыя я очень буду беречь, не ослабляя ихъ ни чрезмѣрнымъ трудомъ, ни чрезмѣрнымъ покоемъ. Намъ необходимо установить и нѣкоторыя мелкія, но важныя условія репетицій: многимъ, даже очень опытнымъ, артистамъ мѣшаетъ чье бы то ни было присутствіе на авансценѣ и вообще на той части сцены, которая занята репетиціей. Говорить нечего, что это мѣшаетъ и режиссерамъ. Я прошу васъ смотрѣть репетицію изъ креселъ оркестра или зала; кромѣ режиссерскаго управленія и занятыхъ на репетиціи артистовъ, авансцены, суфлерскихъ и режиссерскихъ мѣстъ и трехъ первыхъ плановъ никто занимать не будетъ. Всѣ ваши заявленія, жалобы на слу-

жащихъ, всѣ претензіи по части режиссерскаго управленія, монтировочной части, и т. п. прошу васъ обращать лично ко мнѣ, или къ г.г. режиссерамъ, замѣняющимъ меня въ мое отсутствіе, не вступая ни съ кѣмъ въ личныя объясненія по поводу какихъ бы то ни было недоразумѣній. Я очень прошу молодыхъ нашихъ товарищей и г.г. экстерновъ все свое свободное время бывать на репетиціяхъ, слѣдя за ихъ ходомъ изъ кресель. Я придаю этому огромное значеніе и внимательно буду слѣдить за исполненіемъ этой просьбы.

Перечислять сейчасъ, въ общихъ словахъ, всѣ подробности было бы невозможно и утомительно, но я намѣренно, наряду съ принципиальными вопросами нашего дѣла, связываю эти мелочи. Вы знаете такъ-же хорошо, какъ я, какую огромную роль играютъ, повидимому, вздорныя подробности въ нашемъ нервномъ дѣлѣ. Въ этихъ мелочахъ гораздо больше запутываются отношенія, чѣмъ зачастую въ важныхъ и крупныхъ вопросахъ. Эта горькая истина и заставила меня взять на себя цѣлый рядъ такихъ сторонъ управленія нашимъ дѣломъ въ *однѣхъ* рукахъ безраздѣльно, на условіяхъ опредѣленной подчиненности съ одной и опредѣленнаго объема власти съ другой стороны, я не считалъ возможнымъ выполнить все, о чемъ мы сейчасъ говорили.

Такъ, напримѣръ, по моему ходатайству, Директоръ поручилъ мнѣ входить въ матеріальныя соглашенія съ артистами, представлять къ прибавкамъ, наградамъ и т. д. Конечно, наши отношенія, въ отдѣльныхъ случаяхъ, несомнѣнно, подвергались бы меньшему риску испортиться, если бы я могъ не принимать на себя отвѣтственности за всѣ неудовольствія, которыя всегда вырастаютъ на этой почвѣ. Но отклонивъ отъ себя связанныя съ матеріальнымъ вопросомъ неизбѣжныя непріятности, я этимъ создалъ бы какое нибудь третье лицо, стоящее между труппою и управленіемъ, а это я считаю самымъ вреднымъ изъ всего, что можетъ случиться въ дѣлѣ нашего объединенія, которое такъ настоятельно намъ необходимо. И я предпочитаю лучше рисковать нѣкоторыми отдѣльными непріятностями, чѣмъ дробить завѣдываніе всѣмъ дѣломъ на нѣсколько лицъ:

никогда изъ этого раздробленія ничего путнаго, по моему, выйти не можетъ. Кромѣ того, я знаю, что мнѣ близки и хорошо знакомы нужды среды, къ которой я самъ принадлежу всей своей жизнью и всѣми своими симпатіями, почему и вѣрю, въ глубинѣ души, что врядь ли эти нужды, при всемъ желаніи, могли бы быть лучше удовлетворены кѣмъ либо другимъ, самымъ расположеннымъ, но чуждымъ артистическому быту человѣкомъ. Да и невозможно, по существу, раздѣлять дѣло управленія такъ, что одинъ устанавливаетъ условія работы, а другой условія вознагражденія на нее. Рѣшающій голосъ, конечно, принадлежитъ Дирекціи въ лицѣ Директора и Управляющаго Конторою, но право представленія должно принадлежать тому, кто вѣдаетъ всю работу и знаетъ всѣ подробности хода дѣла и отношенія къ нему. Вотъ почему я и взялъ на себя и эту, очень непріятную, сторону управленія. Вы можете быть вполне увѣрены въ двухъ сторонахъ: во-первыхъ, въ моемъ полномъ безусловномъ безпристрастіи и въ томъ, что всѣ мелочи вашего труда будутъ мною взвѣшены, какъ на аптекарскихъ вѣсахъ, а во-вторыхъ, въ томъ, что я сдѣлаю все возможное въ вашихъ справедливыхъ интересахъ, насколько позволяетъ бюджетъ театра.

Есть одна очень важная сторона нашего дѣла, которую я вынужденъ совершенно отстранить отъ себя, это сторона обстановочная. Вы знаете, какъ неопредѣленны отношенія представителя труппы (управляющаго-ли ею, главнаго ли режиссера, или какъ бы онъ ни назывался) ко всей постановочной части. Если онъ, какъ незабвенный А. П. Ленскій, будетъ требовать полного подчиненія этой части себѣ, это неминуемо поведетъ въ нашемъ дѣлѣ къ такимъ осложненіямъ, о которыхъ и говорить не стоитъ: вы ихъ знаете. И все равно, дѣло отъ этого не выиграетъ. Поэтому я остановился на такомъ принципѣ: режиссерское управленіе сносится съ монтировочной частью, какъ въ военномъ дѣлѣ штабъ сносится съ интендантствомъ. Мы заявляемъ, что именно и къ какому сроку намъ нужно. Какъ сдѣлано то, что намъ нужно, касается не насъ. Если это какъ не удовлетворяетъ требованіямъ пьесы и спектакля (если декорации плохи или нарушаютъ общій тонъ пьесы и исполненія, если обстановка не отвѣчаетъ

характеру ихъ, если костюмы, бутафорія и все прочее мѣшаютъ впечатлѣнію или игрѣ артистовъ)—все, что можетъ сдѣлать режиссерское управленіе, это—жаловаться Директору или Управляющему Конторою. Поставить дѣло такъ, какъ стоитъ оно въ частныхъ театрахъ, гдѣ все подчинено режиссерской власти, у насъ *невозможно*: больше четверти вѣка я наблюдаю это въ Москвѣ и въ Петербургѣ; знаю всѣ попытки режиссеровъ въ этомъ направленіи и печальные результаты этой борьбы. Поэтому я строго ограничилъ сферу нашихъ режиссерскихъ правъ и нашей отвѣтственности, эта сфера—труппа и репертуаръ. Постановочная часть цѣликомъ находится въ вѣдѣніи и на отвѣтственности постановочнаго отдѣленія Конторы. Но такъ какъ труппа и репертуаръ—картина, а вся обстановка—рама ея, то, конечно, я оставилъ за собою право требовать выполненія именно той рамы, которую требуетъ характеръ картины. И поэтому прошу васъ со всѣми заявленіями и претензіями по этой части обращаться лично ко мнѣ или къ режиссерамъ. Мнѣ кажется, что на этомъ началѣ самостоятельнаго завѣдыванія и самостоятельной отвѣтственности, объединяемой лишь въ лицѣ высшаго мѣстнаго и общаго управленія Императорскихъ театровъ, только и можно найти *modus vivendi*, принимая во вниманіе общій и неодолимый порядокъ нашихъ театровъ. Но нечего говорить о томъ, что на спектакляхъ и репетиціяхъ на сценѣ одинъ хозяинъ, за все отвѣчающій и распоряженія котораго обязательны для всѣхъ служащихъ по постановочному отдѣленію и полиціймейстерской части, точно такъ-же, въ равной мѣрѣ съ лицами, состоящими въ вѣдѣніи режиссерскаго Управленія.

Мнѣ остается, господа, коснуться еще нѣсколькихъ вопросовъ, не относящихся къ сферѣ нашихъ внутреннихъ распорядковъ, но отражающихся на нашемъ дѣлѣ.

Я личнымъ опытомъ знаю, какое огромное вліяніе имѣетъ періодическая печать на духъ труппы и въ особенности на отдѣльныхъ лицъ, которыхъ она посѣщаетъ въ томъ смыслѣ, какъ говорятъ въ народѣ: «Господь посѣтилъ», то есть обрушились всѣ громы. Это самая опасная брешь въ нашей крѣпости, самый беззащитный ея пунктъ, самое уязвимое



наше мѣсто. Иллюстрировать примѣрами этого не надо: у каждаго изъ насъ при этихъ словахъ живо воскресаютъ яркія и довольно меланхолическія иллюстраціи. Всѣми силами, всѣми способами боритесь противъ угнетающаго вліянія на вашъ духъ этихъ явленій. Не давайте имъ одолѣвать себя. Тѣ упреки, которые по зрѣломъ размышленіи, успокоившись, вы найдете хотя бы и выраженными въ обидной формѣ, но правильными, примите къ своему свѣдѣнію. Что вы найдете неправильнымъ, невѣрнымъ, забудьте, выбросьте изъ души. Ничего нѣтъ ужаснѣе и вреднѣе, какъ неубѣжденность въ томъ, что дѣлаешь, и если я недавно говорилъ, что даже режиссеръ не вправѣ посягать на таинство творчества иначе, какъ помощью акушера, то тѣмъ болѣе нельзя въ это святилище допускать всякаго, кто взялъ себѣ это право, благодаря обилію періодическихъ изданій. Для меня лично нѣтъ ничего грустнѣе, какъ когда я слышу отъ кого нибудь изъ товарищей: «а вотъ такой то рецензентъ, имя рекъ, говорить то-то». Если вы съ имярекомъ согласны, внутренно, художественно согласны, сдѣлайте то измѣненіе, которое сочтете нужнымъ въ вашей интерпретаціи. Если нѣтъ, отбросьте и память объ этомъ. Прислушиваться художнику надо ко всему, исполнять только то, что приняла его душа. Не бойтесь несправедливыхъ, пристрастныхъ, язвительныхъ нападокъ: если въ нихъ нѣтъ правды въ основѣ, онѣ безвредны. Посмотрите на знаменитѣйшія имена нашего дѣла: всѣ, не разъ, а десятки разъ въ своей жизни пережили такую озлобленную несправедливую травлю, такой градъ насмѣшекъ, такую, по просту говоря, бурю ругани, клеветы, вышучиваній, смѣшиванія съ грязью, и очень часто тенденціознаго замалчиванія годами, десятилѣтіями, которое тяжелымъ неизгладимымъ мракомъ окутало ихъ душу, можетъ быть, озлобило, истерзало ихъ, но не могло отнять у нихъ ни крупичицы ихъ дарованія, положить ничтожную тѣнь на то *великое*, что они сдѣлали. Эта потребность грязнить крупное, большое вовсе не есть специальное свойство *печати*. Печать—только такое же орудіе, какъ языкъ: средство проявить свою душу. Не будь печати, людская мразь нашла бы другое оружіе—доносъ, сплетни, клевету,—все то, чѣмъ сильны въ жизни большіе и малые Яго и Донъ-Базиліо

Но что ни дѣлали съ Тургеневымъ, Тургеневъ сдѣлалъ все таки свое и свое великое. Что ни дѣлали съ Шумскимъ и Садовскимъ, Шумскіе и Садовскіе создали намъ театръ. Ни одна изъ послѣднихъ пьесъ Островскаго не шла безъ самой безпардонной ругани. Но Островскій вѣрилъ въ то, что онъ дѣлалъ, и создалъ изъ своихъ пьесъ скалу, на которую мы сейчасъ опираемся. Милліоны примѣровъ можно было бы привести изъ исторій всѣхъ странъ, всѣхъ народовъ, всѣхъ профессій. Если взять газетную репутацію крупнѣйшихъ государственныхъ людей, то ни одна молодая дѣвушка не могла бы выйти за кого нибудь изъ нихъ замужъ, потому что ни одинъ отецъ семейства не пустилъ бы его въ свой домъ по его газетной славѣ. Прежде ругали только насъ, художниковъ всѣхъ сортовъ, да еще адвокатовъ. Остальные классы были подъ опекой. Теперь настало крупное облегченіе нашей участи: исключительная привилегія быть оплеванными у насъ отнята и мы сравнены въ правахъ съ другими сословіями, то есть они сравнены съ нами. Мы, впрочемъ, не будемъ отстаивать этой привилегіи.

Будемъ горячо благодарить печать за всякую симпатію, за всякое безпристрастное, хотя бы и строгое, указаніе нашихъ недостатковъ, чутко прислушиваться ко всему, что *продиктовано любовью къ нашему дѣлу и къ нашему труду*. На все, что *продиктовано въ печати другими побужденіями*, часто исходящими совсѣмъ не изъ газетной среды, мы можемъ возразить только и исключительно *убѣжденной и неутомимой работой и ея результатами*. Въ этомъ единственная защита и опора *всѣхъ насъ, каждаго изъ насъ и самого театра*. Ничего нѣтъ постыднаго, если выругаютъ, вышутятъ, высмѣютъ, не на дуэль же вызывать, въ самомъ дѣлѣ. Постыдно, когда это разслабляетъ наши силы, когда это подрываетъ нашу вѣру въ дѣло, нашу энергію, а особенно, когда это радуется однихъ и служить орудіемъ другихъ въ средѣ, кишашей вокругъ всѣхъ театровъ. Если мы, въ нашемъ театрѣ, будемъ работать, если будемъ любить и беречь душу каждаго изъ насъ, мы сумѣемъ парализовать эти злыя силы лучше, чѣмъ всякими возраженіями и выступленіями. Корректно и сдержанно будемъ относиться къ могучей силѣ печати. Не будемъ чуждаться ея, такъ

какъ не печать, а дурные соки всего организма, окружающаго печать и театръ, вызываютъ эти эксцессы. Та-же печать даетъ и много поддержки лучшимъ нашимъ начинаніямъ. А, главное, будемъ вѣрить, что дѣло, какъ жерновъ, перемелетъ все.

Я кончилъ, господа. Я утомилъ Васъ, но разъ, на все время, пока мы будемъ работать вмѣстѣ въ нашихъ теперешнихъ взаимоотношеніяхъ, я счелъ себя обязаннымъ коснуться самыхъ разностороннихъ вопросовъ, входящихъ въ наше дѣло и окружающихъ его. Разъ, на все время, господа, я повторять этого не буду, могу васъ успокоить и вмѣстѣ съ тѣмъ обратиться къ вамъ съ большой просьбой. Я прошу васъ считать меня тѣмъ же, какимъ я былъ всю мою жизнь. Измѣнились мои обязанности, а я самъ уже слишкомъ много силъ и души отдалъ нашему дѣлу, какъ актеръ и авторъ, и измѣнится самъ, если бы и захотѣлъ, то не могъ-бы, ни по отношенію къ дѣлу, ни по отношенію къ вамъ лично, дорогие и любимые друзья и товарищи. Во что я вѣрилъ раньше, я вѣрю и теперь; что я говорилъ и печаталъ раньше, говорю и теперь. Измѣнились, можетъ быть, частности, основы остались тѣ же. Никакихъ тайнъ, никакихъ недоразумѣній: прямое отношеніе другъ къ другу—вотъ все, чего я хочу. Настолько прямое и открытое, что я заранѣе долженъ васъ предупредить объ одной отрицательной сторонѣ моего характера.

Можете лично меня судить и бранить, говорить о каждомъ моемъ шагѣ какъ вамъ угодно, жаловаться на меня, словомъ, ко мнѣ относитесь, какъ хотите. Никакого вліянія на наши отношенія это имѣть не будетъ. Я даю въ этомъ вамъ мое честное слово и вы можете ему вѣрить. Я вступаю въ эту должность съ твердымъ намѣреніемъ все вліяніе, всѣ предоставленныя мнѣ Директоромъ права употребить на охрану и защиту вашихъ личныхъ интересовъ постольку, поскольку они не противорѣчатъ интересамъ нашего общаго дѣла и насколько хватитъ моихъ силъ. Но для того, кто не любитъ этого театра и не считаетъ этихъ стѣнъ такими же близкими, какъ стѣны его дома, кто будетъ радоваться нашимъ неудачамъ, помогать имъ, подрывать бранью и насмѣшками репутацію

того учрежденія, которому мы служимъ и которое даетъ намъ возможность дѣлать дорогое дѣло, наполняетъ и осмысливаетъ нашу жизнь, для того я— чужой и далекій человѣкъ. Будемъ строго судить другъ друга здѣсь между собою; въ этой строгости—высшая любовь. Но внѣ своей среды мы должны быть, какъ одинъ человѣкъ. Честь и интересы нашего дѣла—наша честь и наши интересы. Можетъ быть, я не правъ въ этомъ взглядѣ. Но я таковъ. Поэтому я счелъ своимъ долгомъ предупредить васъ объ этомъ моемъ хоть<sup>2</sup> порокѣ, если хотите. А съ тѣмъ, кто сознательно будетъ вредить нашему дѣлу, я работать не стану: уйдетъ, или онъ или я. Иначе поступить не въ силахъ, если бы даже захотѣлъ.

Я далъ себѣ слово открыть вамъ передъ началомъ нашего большого и дружнаго труда все свое сердце, всѣ свои взгляды, планы, цѣли, все крупное и все мелкое, все, что я передумалъ. Я это и сдѣлалъ. Вы меня теперь знаете со всѣхъ сторонъ и какимъ я вамъ выяснился изъ этихъ словъ, такимъ я буду и на дѣлѣ.

Попробуемъ бодро и вдумчиво, не боясь неудачъ, не обольщаясь успѣхами, стойко и радостно работать рука объ руку и идти къ ясно горящей передъ нами цѣли. Попробуемъ любовью къ дѣлу и другъ къ другу раздавить всѣхъ дрянныхъ червяковъ сомнѣнія, непріязни и эгоизма, точащихъ иногда самыя свѣтлыя души и зачастую губящихъ наши лучшіе дни. Поставимъ себѣ девизомъ: не во имя успѣха, а во имя дѣла, и дѣло дастъ рано или поздно все, чего мы вправѣ ждать отъ него и какъ частные люди, и какъ общественные дѣятели, и какъ художники, и, наконецъ, какъ слуги нашей родины и нашего Государя.

# КЪ ВОЗОБНОВЛЕНІЮ НА СЦЕНѢ ИМПЕРАТОРСКАГО МАЛАГО ТЕАТРА ДРАМАТИЧЕСКОЙ ХРОНИКИ

А. Н. ОСТРОВСКАГО

«ДМИТРІЙ САМОЗВАНЕЦЪ И ВАСИЛІЙ ШУЙСКІЙ»

И. С. ПЛАТОНА.



ОЛЬШОЕ количество быстро смѣняющихся массовыхъ сценъ наряду со сценами интимнаго характера заставили при постановкѣ драматической хроники А. Н. Островскаго «Дмитрій Самозванецъ и Василій Шуйскій» примѣнить принципъ сокращенія пролета сцены путемъ устройства постоянной рамки какъ для открытыхъ декораций «площади въ Кремлѣ» и «улицы въ Китай-городѣ», такъ и для такой маленькой по размѣрамъ декорации, какъ, на примѣръ, «Шатеръ въ Тайнинскомъ».

Въ первомъ случаѣ сокращеніе пролета сцены, увеличивая закулисное пространство, давало возможность показать болѣе широкую, съ разныхъ точекъ, картину, во второмъ помогало устанавливать естественные размѣры декораций и, главное, позволяло значительно сократить число статистовъ.

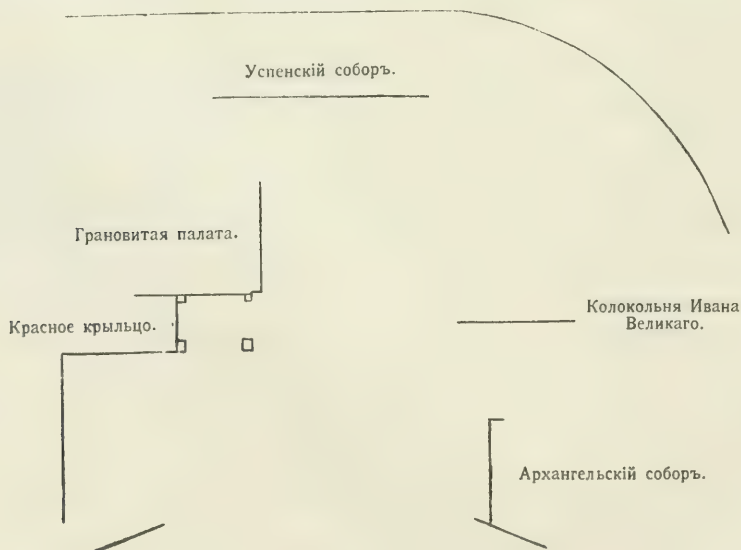
Вслѣдствіе этихъ соображеній, вмѣсто шестнадцати-аршиннаго пролета сцены, была сдѣлана вогнутая рамка размѣромъ 11×7 аршинъ съ орнаментомъ эпохи хроники.

Прежнее раздѣленіе хроники на акты, мыслимое при старой постановкѣ пьесы съ «чистыми перемѣнами», пришлось измѣнить и играть въ первомъ и во второмъ актѣ по три картины, а вторую часть хроники раздѣлить по двѣ картины на третій, четвертый и пятый акты, съ тою цѣлью, чтобы еще неутомившійся зритель, просмотрѣвъ первые два довольно длинныхъ акта первой половины хроники, въ послѣдующихъ смотрѣлъ легко по двѣ картины.

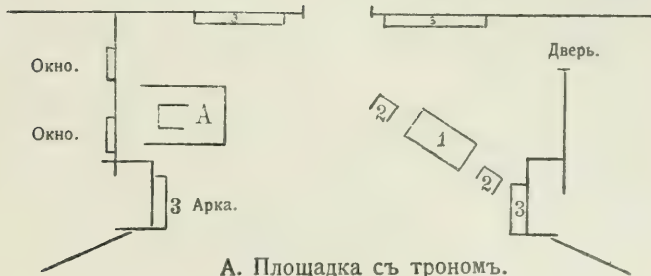


*1-я картина. Сѣни Шуйскаго.*

Вся хроника была раздѣлена по актѣмъ такимъ образомъ: первый актъ: первая картина: «Сѣни въ домѣ Вас. Шуйскаго», вторая картина: «Кремль»; третья картина: «Золотая палата». Второй актъ: первая картина: «Грановитая палата»; вторая картина: «Шатерь въ Тайнинскомъ»; третья

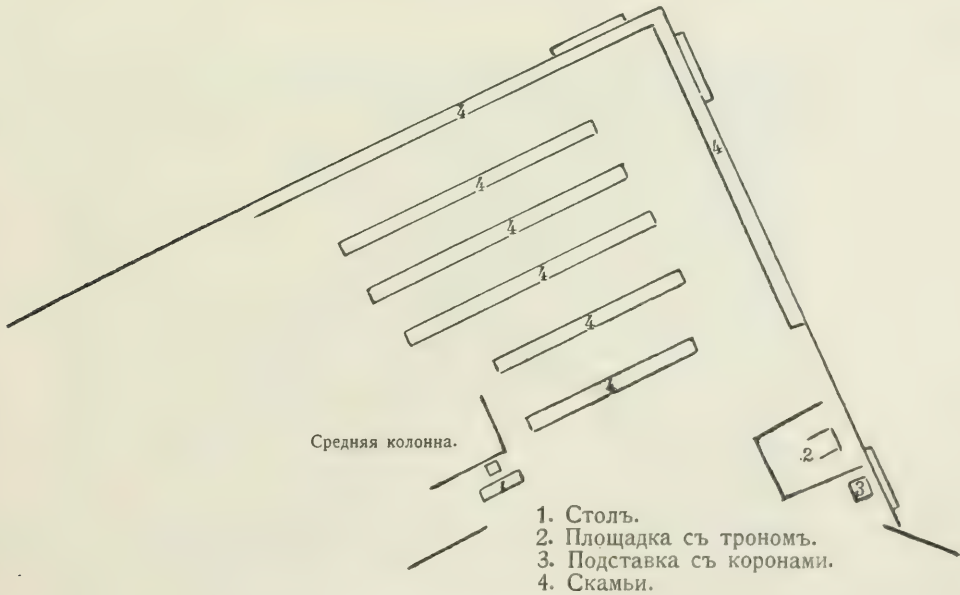


*2-я картина. Кремль.*



А. Площадка съ трономъ.  
1. Столъ. 2. Кресла. 3. Скамьи.  
3-я картина. Золотая палата.

картина: «Черная изба Вас. Шуйскаго» (сцена въ домѣ князя Голицына была пропущена и при первой постановкѣ пьесы). Третій актъ: первая кар-



4-я картина. Грановитая палата.



5-я картина. Шатеръ въ Тайнинскомъ.

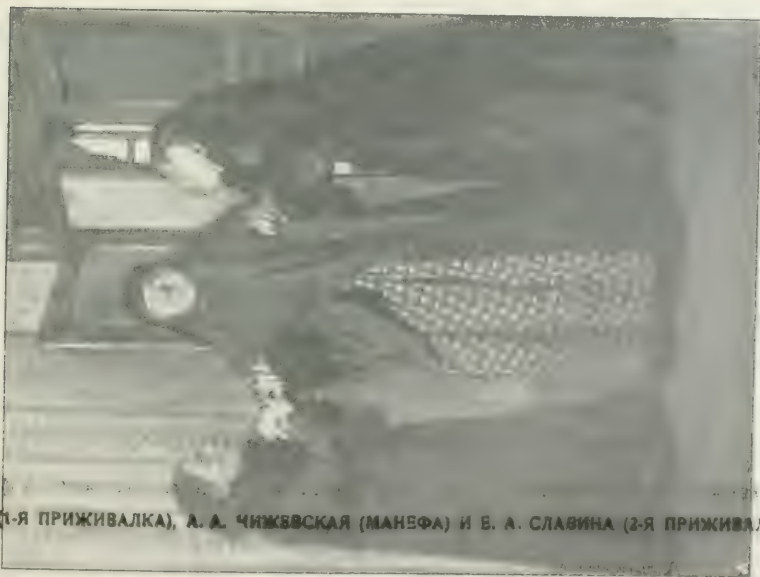
тина: «Передняя комната въ новомъ дворцѣ у Самозванца»; вторая картина: «Деревянная келья въ Москвѣ»; четвертый актъ: первая картина: «Верхнія сѣни въ домѣ Вас. Шуйскаго»; вторая картина: «Улица въ Китай-городѣ». Пятый актъ: первая картина: «Зала въ Новомъ дворцѣ у Самозванца»; вторая картина: «Передняя зала съ выходомъ на галерею въ Новомъ дворцѣ».

Послѣднія двѣ картины давались въ одной и той же декораціи, которая была по своей планировкѣ приспособлена и для бала и для послѣдней сцены мятежа.



6-я картина. Черная изба Шуйскаго.





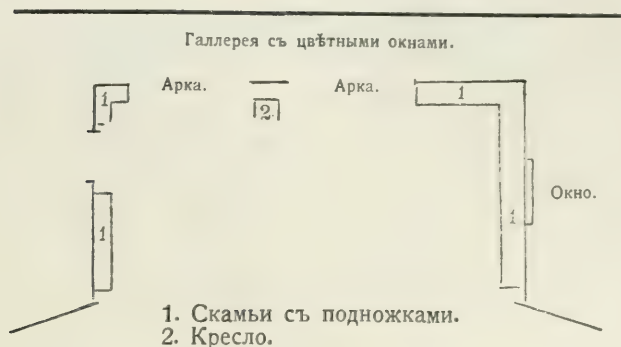
Л. А. ЧАРСКАЯ (1-Я ПРИЖИВАЛКА), А. А. ЧИЖЕВСКАЯ (МАНЕФА) И В. А. СЛАВИНА (2-Я ПРИЖИВАЛКА).

В. А. СЛАВИНА (2-Я ПРИЖИВАЛКА), Л. А. ЧАРСКАЯ (1-Я ПРИЖИВАЛКА) И П. С. ВАСИЛЬЕВА (ГОРУСИНА).  
«НА ВСЯКАГО МУДРЕЦА ДОВОЛЬНО ПРОСТОТЫ»









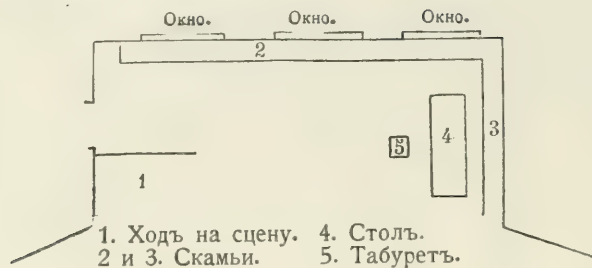
7-я картина. Новый дворец Самозванца.

Пользуясь оставшимися памятниками эпохи Смутнаго времени при постановкѣ второй картины, согласно авторской ремарки, Кремлевская площадь была представлена со стороны Москвы-рѣки, между Архангельскимъ и Благовѣщенскимъ соборами, отъ зданія прежней «Большой казны». Вслѣдствіе чего и бояре и Самозванецъ со свитой выходили не изъ западныхъ, а изъ сѣверныхъ дверей Архангельскаго собора (т. е. противъ колокольни Ивана Великаго), какъ это представлено на картинѣ въ книгѣ «Избраніе на царство Михаила Ѳеодоровича».



8-я картина. Келья.

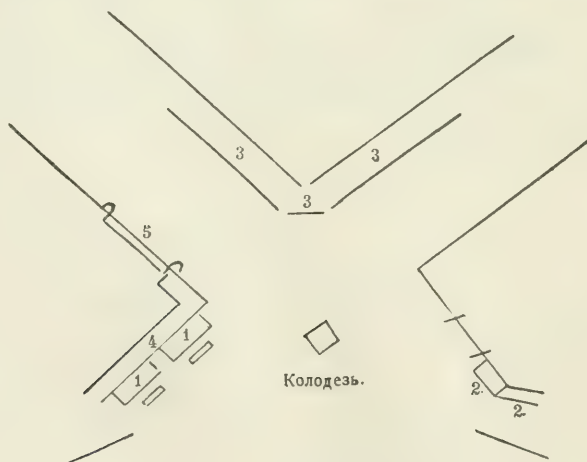
КЪ ВОЗОБНОВЛЕНІЮ «ДМИТРІЯ САМОЗВАНЦА».



9-я картина. Верхнія сѣни Шуйскаго.

Декорація «Золотой палаты» представляетъ разрѣзь ея отъ продольной большой арки со стороны оконъ, выходящихъ на «Кремлевскую площадь».

Декорація «Грановитой палаты» была взята по линіи, идущей отъ восточнаго угла до середины колонны, такъ что зритель видѣлъ, въ уменьшенномъ масштабѣ, четвертую часть «Грановитой палаты», съ трономъ

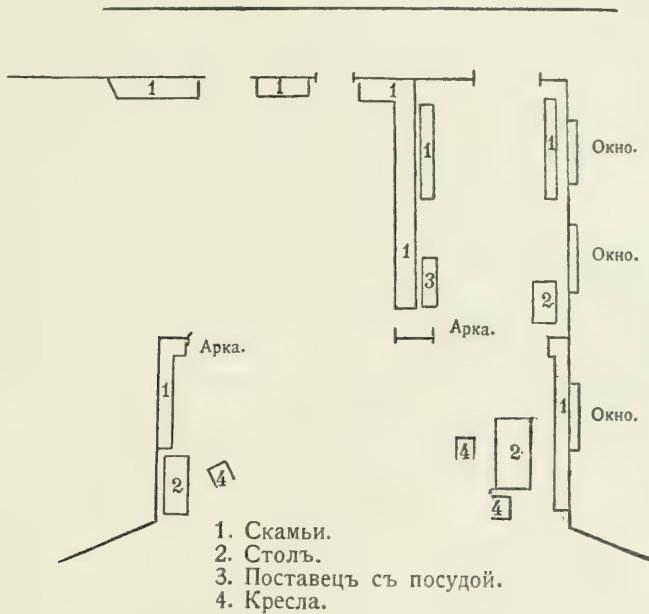


- |                      |                              |
|----------------------|------------------------------|
| 1. Торговыя палатки. | 4. Заборы.                   |
| 2. Лавка.            | 5. Ворота дома Вишневецкаго. |
| 3. Торговыя ряды.    |                              |

10-я картина. Улица въ Китай-городѣ.

направо (отъ зрителя), со среднею колонною у лѣвой стороны рамки и остальную часть огромной палаты, уходящей налѣво за кулисы.

Въ декораціи «Шатра въ Тайнинскомъ», при постановкѣ пользовались характеромъ рисунка подлиннаго шатра царя Алексѣя Михайловича, хранящагося въ Московской Оружейной палатѣ, и описаніемъ шатровъ у Н. И. Костомарова, кн. 2.



11-я и 12-я картины. Зала въ новомъ дворцѣ Самозванца съ выходомъ на галлерей.

Руководствомъ для характера декораціи: седьмой, одиннадцатой и двѣнадцатой картинъ, служило описаніе дворца Самозванца. (Н. И. Костомаровъ «Смутное время Московскаго государства въ началѣ XVII столѣтія», кн. 2, стр. 56, 149 и Исаакій Маасъ «Путешествіе изъ Гаарлема въ Московію»). Установивши минимальный размѣръ декораціи при постановкѣ хроники, явилась полная возможность сосредоточивать дѣйствіе на перед-

къ возобновленію «ДМИТРІЯ САМОЗВАНЦА».

ней части сцены, а въ тѣхъ картинахъ, гдѣ фигурируетъ народная масса, ограничивать и выдвигать только голову дѣйствующей толпы, заполняя вторые и третьи планы массою статистовъ. Такъ, въ картинѣ «Улицы въ Китай-городѣ» былъ взятъ перекрестокъ двухъ главныхъ улицъ, начинающихся у правой и лѣвой стороны рамки и расходящихся въ глубину направо и налево на четвертомъ планѣ обычныхъ кулисъ. Выдвигнутая, въ срединѣ сцены, галерея лавокъ и ларей суживала мѣсто дѣйствія настолько, что прибывающая къ концу картины, къ дому Вишневецкаго, четырехъ тысячная толпа, вслѣдствіе заполнения всѣхъ четырехъ главныхъ выходовъ, была вполне успѣшно представлена двумястами участвующихъ артистовъ и статистовъ. При постановкѣ этой картины ставившій ее режиссеръ сцену разгрома и высаживаніе воротъ дома Вишневецкаго имѣлъ въ виду удалить въ глубь сцены и по возможности избѣжать демонстрированія передъ публикой всей видимой и реальной осязательности этой сцены и дать публикѣ только иллюзію этого разгрома, распланировавъ декорацію такъ, что ворота были отнесены за уголъ забора дома Вишневецкаго въ глубину третьяго плана (см. чертежи плановъ декорацій), такъ что публика видѣла только разъяренную толпу съ шиканьемъ, свистомъ и пѣніемъ, несущую черезъ сцену бревно (со 2-го плана правой отъ зрителя стороны) къ воротамъ Вишневецкаго, а въ моментъ разгрома только часть этой толпы и ея манипуляціи съ бревномъ, голова же толпы и самое разрушеніе, стукъ и трескъ разбиваемыхъ воротъ имѣли мѣсто и производились за кулисами.

Въ картинѣ «Заговора у Шуйскаго», благодаря той же рамкѣ и ходу подъ сцену, было возможно ограничиться еще меньшимъ количествомъ участвующихъ.

Такимъ образомъ, во всѣхъ картинахъ, гдѣ дѣйствуетъ масса, выдвигалась на сцену только голова ея, вся же остальная часть, отрѣзанная отъ зрителя линіей рамки, скрывалась въ закулисной части сцены.

Вотъ въ двухъ словахъ характеръ постановки хроники со стороны декоративной.

Что касается костюмировки артистовъ, режиссеры пользовались обшир-



ными матеріалами, имѣющимися по этой эпохѣ въ Московскихъ музеяхъ и библіотекахъ. Возобновленіе хроники было приурочено къ открытію сезона 1909—1910 года. Первый спектакль состоялся 31-го августа 1909 г. Роли были распредѣлены между слѣдующими артистами: Самозванецъ—гг. Остужевъ и Садовскій 2-й; Василій Шуйскій—г. Правдинъ; Дмитрій Шуйскій—г. Яковлевъ; Мстиславскій—г. Рыбаковъ; Голицынъ — г. Айдаровъ; Рубецъ-Мосальскій — гг. Климовъ и Полонскій; Бѣльскій — г. Горевъ; Татищевъ—г. Греминъ; Басмановъ—гг. Рыжовъ и Головинъ; Скопинъ-Шуйскій—г. Сазоновъ; Куракинъ—экст. Георгіевскій; панъ Юрій Мнишекъ—гг. Бравичъ и Лепковскій; Вишневецкій—г. Красовскій; посолъ Олесницкій—г. Мартыновъ; Тимофей Осиповъ—г. Θεоктистовъ; дьякъ Щелкаловъ—г. Красовскій; Коневъ — г. Лавинъ; калачникъ—гг. Падаринъ и Ленинъ; Кузька—экст. Гоголь-Яновскій; Корела—г. Гундуровъ; 1-й купецъ московскій—г. Полетаевъ; мелочной торговецъ—г. Музиль; подъячій—г. Васенинъ; странникъ—г. Гундуровъ; Авоня юродивый—г. Лебедевъ; Иванушка-дуракъ—г. Васенинъ; 1-й крестьянинъ — г. Сашинъ; 2-й крестьянинъ — г. Сазоновъ; 3-й крестьянинъ—экст. Лабзинъ; дворецкій Шуйскаго—г. Дорошенко; царскій поваръ—г. Сашинъ; столѣтній старикъ—экст. Горбуновъ; 1-й купецъ —экст. Соловьевъ; 2-й купецъ—экст. Тетеринъ; посадскій — г. Полетаевъ; десятскій—г. Дорошенко; Молчановъ—г. Сазоновъ; Воейковъ—г. Полетаевъ; Янъ Бучинскій—г. Музиль; Яковъ Маржеретъ — г. Мартыновъ; Савицкій, іезуитъ—г. Полетаевъ; царица Марѳа — г-жи Ермолова и Смирнова; Марина Мнишекъ—г-жи Гзовская и Найденова; камеристка—г-жи Рутковская и экст. Андріевичъ; торговка гречневиками—г-жи Щепкина и Васильева; купцы московскіе, новгородскіе, псковскіе; подъячіе, странники, мелочные торговцы, разносчики, крестьяне, десятскіе, венгры, поляки и польки, запорожцы, казаки, татары, нѣмцы, бояре, дворяне, окольничіе, думные дворяне, выборные люди, рынды, сотники и стрѣльцы новгородскіе и псковскіе, рабочіе, мальчишки и простой народъ обоего пола—экстерны и наемные статисты. Для сцены бала (11 карт.) привлечены были гг. артисты балетной труппы. Въ виду сложности постановки хроники, въ смыслѣ количества картинъ, при чемъ каждая

КЪ ВОЗОБНОВЛЕНІЮ «ДМИТРІЯ САМОЗВАНЦА».

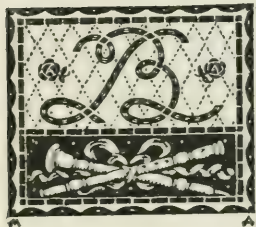
картина требовала своей особой декорации, въ смыслѣ обилія массовыхъ сценъ, въ виду короткаго сравнительно времени, предоставленнаго для репетицій такой громоздкой по сценической архитектурникѣ пьесы, той интенсивности и напряженности работы, которая диктовалась необходимостью послѣть срететовкой и подготовкой пьесы къ открытію сезона,—постановкой хроники руководили два режиссера г. Платонъ и г. Айдаровъ въ слѣдующемъ распредѣленіи режиссерской работы по картинамъ: г. Платонъ—2-я картина (Кремлевская площадь у Архангельскаго собора); 4-я картина (Графовитая палата); 7-я картина (Передняя комната въ новомъ дворцѣ у Самозванца); 9-я картина (Верхнія сѣни у Шуйскаго); 11-я и 12-я картина (Зала въ новомъ дворцѣ Самозванца. Балъ и мятежъ).

Г. Айдаровъ — 1-я картина (Сѣни въ домѣ Шуйскаго); 3-я картина (Золотая палата); 5-я картина (Шатеръ въ селѣ Тайнинскомъ); 6-я картина (Черная изба у Шуйскаго); 8-я картина (Келья Марины) и 10-я картина (Улица въ Китай-городѣ).

Черновыми и подготовительными репетиціями массовыхъ сценъ руководилъ г. Красовскій. Декорации 2 и 10 картинъ работы г. Лавдовскаго, остальныхъ картинъ—работы г. Гейгблума.

# УЧЕНИЧЕСКІЕ СПЕКТАКЛИ ВЪ ИМПЕРАТОРСКОМЪ МИХАЙЛОВСКОМЪ ТЕАТРѢ.

Н. А. КОТЛЯРЕВСКАГО.



Въ текущемъ сезонѣ Дирекція Императорскихъ Театровъ увеличила количество ежегодныхъ русскихъ спектаклей цѣлой серіей представлений въ Михайловскомъ театрѣ. Такіе спектакли давались въ этомъ театрѣ и раньше и игранныя на этой сценѣ пьесы входили въ общій репертуаръ русской драмы. Въ настоящее время репертуаръ Михайловскаго театра изъ общаго репертуара выдѣленъ и составляетъ самъ по себѣ нѣчто цѣльное.

Состоитъ онъ исключительно изъ пьесъ иностраннаго стараго классическаго репертуара и пригнанъ къ опредѣленной цѣли—дать учащейся молодежи возможность нѣсколько пополнить свое литературное и эстетическое образованіе. Потребность въ такой помощи школѣ со стороны театра давно уже ощущалась и Дирекція шла ей на встрѣчу, устраивая по воскресеньямъ въ Александринскомъ театрѣ спектакли по уменьшенной цѣнѣ. Эти спектакли были посвящены исключительно отечественному классическому репертуару и иностранныя пьесы попадали въ него лишь случайно.

Съ устройствомъ вечернихъ спектаклей въ Михайловскомъ театрѣ явилась возможность предложить учащейся молодежи болѣе полный и систематическій подборъ пьесъ иностраннаго классическаго репертуара. Въ текущемъ сезонѣ такихъ пьесъ рѣшено поставить пять.

Само собою разумѣется, что пять пьесъ изъ всемірнаго классическаго репертуара могутъ дать о немъ лишь очень отрывочное понятіе, но если предположить, что такіе спектакли будутъ повторяться каждый годъ, то за нѣсколько лѣтъ въ памяти зрителей останется довольно колоритная иллюстрація къ исторіи міроваго театра. Но, конечно, не малая трудность въ выполненіи этой программы создается самой молодой аудито-

ріей, которая требуетъ очень бережнаго отношенія къ ея нравственному чувству и потому ограничиваетъ кругъ пьесъ, изъ которыхъ можетъ быть сдѣланъ выборъ.

Но, учитывая даже это условіе, свобода выбора всетаки остается большая. Много великихъ художественныхъ произведеній можно включить въ такую образовательную программу, которая въ выборѣ пьесъ будетъ руководиться одновременно и художественностью и педагогической этикой.

Кромѣ того, существуетъ много драматическихъ произведеній, которыя, не занимая перваго ранга въ ряду памятниковъ всемірной словесности, тѣмъ не менѣе, очень цѣнны, какъ красивыя картины быта различныхъ историческихъ эпохъ. Такія картины, расположенныя въ хронологическомъ порядкѣ, могли бы также служить хорошей иллюстраціей къ курсу не только литературы, но и исторіи. Дирекція и имѣла въ виду эти соображенія, когда составляла репертуаръ русскихъ спектаклей Михайловскаго театра въ текущемъ сезонѣ.

Въ него включены:

I. Двѣ историческихъ картины изъ жизни античнаго міра, а именно:

1) Сцены изъ трагедіи Еврипида «Ифигенія-жертва» и, какъ продолженіе къ этимъ сценамъ, трагическая поэма Леконта де-Лилля «Эринніи», вольная передѣлка сюжета Эсхиловой «Орестейи». (Необходимость прибѣгнуть къ вольной передѣлкѣ вызвана тѣмъ, что удобнаго для сцены русскаго перевода «Орестейи» Эсхила не существуетъ).

2) Трагедія Фридриха Гальма «Равенскій боець», картина изъ римской жизни эпохи Имперіи.

II. Двѣ трагедіи, построенныя на общечеловѣческихъ проблемахъ религіи и морали: «Гамлетъ» Шекспира и «Уріэль Акоста» Гуцкова.

III. Къ этимъ пьесамъ добавлена «Пастушка Герцогиня» Лопе де-Вега, образецъ выдержаннаго стариннаго комедійнаго стиля.

Постановка этихъ пьесъ поручена четверемъ очереднымъ режиссерамъ: М. Е. Дарскому, А. И. Долинову, Ю. Э. Озаровскому и А. П. Петровскому, которымъ вмѣстѣ съ тѣмъ предложено занять въ этихъ спектакляхъ по



С. В. ГЗОВСКАЯ (МАРИНА), Н. Н. МУЗИЛЬ (ЯНЬ БУЧИНСКИЙ) И П. М. САДОВСКИЙ (САМОВЗВАНЕЦЪ) ВЪ ПЬЕСЪ «ДМИТРІЙ САМОВЗВАНЕЦЪ И ВАСИЛІЙ ШУЙСКИЙ».

## УЧЕНИЧЕСКІЕ СПЕКТАКЛИ ВЪ МИХАЙЛОВСКОМЪ ТЕАТРѢ.

дѣи, которая требуетъ очень бережнаго отношенія къ ея нравственному чувству и потому ограничиваетъ кругъ пьесъ, изъ которыхъ можетъ быть сдѣланъ выборъ.

Но, учитывая даже это условіе, свобода выбора всетаки остается большая. Много великихъ художественныхъ произведеній можно включить въ такую образовательную программу, которая въ выборѣ пьесъ будетъ руководиться одновременно и художественностью и педагогической этикой.

Кромѣ того, существуетъ много драматическихъ произведеній, которыя, не занимая перваго ряда въ ряду памятниковъ всемірной словесности, тѣмъ не менѣе, очень часто, какъ красивыя картины быта различныхъ историческихъ эпохъ. Эти картины, расположенныя въ хронологическомъ порядкѣ, могли бы послужить прекрасной иллюстраціей къ курсу не только литературы, но и истории. Давидъ и имѣли въ виду эти соображенія, когда составляла репертуаръ русскихъ спектаклей Михайловскаго театра въ текущемъ сезонѣ:

1) Трагедія Шекспира

1) Дѣя историческая, взятая изъ жизни античнаго міра, а именно:

1) Сцена изъ трагедіи Шекспира «Ифигенія-жертва» и, какъ продолженіе къ ней, сцена изъ трагедіи Шекспира «Эриннія», поэма Леконта де-Лилля «Эриннія», трагедія Гюго «Орестейи». (Необходимость прибѣгнуть къ вольной передѣлкѣ пьесъ, тѣмъ, что удобнаго для сцены русскаго перевода «Орестейи» Шекспира не существуетъ).

2) Трагедія Фридриха Галера «Римскій боецъ», картина изъ римской жизни эпохи Имперіи.

II. Двѣ трагедіи, построенныя на основаніи дохристіанскихъ проблемъ религіи и морали: «Гамлетъ» Шекспира и «Курбанъ Акоста» Гуцкова.

III. Къ этимъ пьесамъ добавлена «Блудливая кукушка Герцогиня» Лопе де-Вега, образецъ выдержаннаго стариннаго комедійнаго стиля.

Постановка этихъ пьесъ поручена четыремъ очереднымъ режиссерамъ: М. Е. Дарскому, А. И. Долинову, Ю. Э. Озерскому и А. П. Петровскому, которымъ вмѣстѣ съ тѣмъ предложено заботиться въ этихъ спектакляхъ по







возможности большее количество молодыхъ силъ драматической труппы. Общее руководство спектаклями, равно какъ и выработка ихъ дальнѣйшаго репертуара поручена Дирекціей литературно-театральному комитету.

Предложивъ режиссерамъ занимать въ этихъ спектакляхъ по преимуществу молодыя силы театра, Дирекція разрѣшила до извѣстной степени одинъ больной вопросъ, который давно ее заботилъ.

Театръ можетъ блистать большими талантами и долженъ, конечно, все сдѣлать, что въ его средствахъ, чтобы дать этимъ сложившимся талантамъ полную возможность проявлять всю свою силу. Но такое вполне законное положеніе крупныхъ силъ на сценѣ не должно сводить другія силы театра исключительно на роль аксессуарную.

Установить строгую систему дублерствъ и заставить опытнаго и сильнаго артиста чередоваться съ неопытнымъ или начинающимъ свою артистическую карьеру, значило-бы принести интересы публики въ жертву сценической педагогіи. Театръ не имѣетъ права этого дѣлать и долженъ измыслить какой нибудь иной способъ, чтобы спасти вторыхъ и молодыя силы отъ застоя и дать каждой силѣ возможность дойти до тѣхъ предѣловъ развитія, какіе самой природой этой силѣ положены.

Можно было бы, конечно, обязать артистовъ разучивать и репетировать большія и отвѣтственныя роли, съ тѣмъ, однако, чтобы выпускать этихъ артистовъ на сцену лишь въ случаѣ самой большой крайности—въ случаѣ болѣзни или отказа отъ ролей ихъ болѣе сильныхъ товарищей. Но съ такимъ положеніемъ самолюбію артиста мириться очень трудно, а между тѣмъ, это самолюбіе именно у артистовъ имѣетъ громадное вліяніе на ростъ ихъ таланта. Они работаютъ плодотворно и съ удвоенной силой, когда увѣрены въ томъ, что ихъ самолюбіе не пострадаетъ.

Изъ этого труднаго положенія надо было найти выходъ и онъ въ настоящую минуту намѣчается. Постановка на сценѣ Михайловскаго театра цѣлой серіи спектаклей съ классическимъ репертуаромъ, въ который вошли бы разные виды и стили драматическаго творчества, представляетъ много удобствъ и для публики и для Дирекціи.

Учащейся молодежи и разнымъ группамъ общества эти постановки даютъ легкую возможность ознакомиться съ художественнымъ толкованіемъ многихъ насущныхъ вопросовъ жизни и искусства, какъ они разрѣшены большими художниками-писателями, и говорить о культурномъ значеніи классическаго репертуара для зрителя вообще нѣтъ необходимости.

Не меньшее значеніе имѣетъ этотъ репертуаръ и для тѣхъ артистовъ, которымъ надлежитъ его выполнить. Работа надъ художественной пьесой, полной смысла и правды, сама по себѣ — хорошая школа не только для начинающаго артиста, но и для испытаннаго. Артистъ, прошедшій сквозь эту школу воспроизведенія общечеловѣческихъ типовъ, готовъ для всякой артистической работы, какъ бы спеціальна и замкнута въ своемъ кругѣ она ни была. Поэтому организація такихъ артистическихъ кадровъ, которые работали бы надъ классическимъ репертуаромъ, и прохожденіе возможно большаго числа артистовъ сквозь эти кадры—большая помощь театру.

Можетъ возникнуть лишь одинъ вопросъ—насколько молодыя силы и вообще силы мало работавшія подготовлены для такого дѣла? Но репертуаръ такъ широкъ, такъ не трудно въ немъ выбрать пьесы, соотвѣтствующія силамъ, такъ просто смѣнять ихъ другими, болѣе трудными пьесами, по мѣрѣ того, какъ будутъ крѣпнуть силы, что этотъ вопросъ можетъ не тревожить Дирекцію. Тѣмъ болѣе, что если представится необходимость, то старшіе артисты, само собою разумѣется, не откажутъ въ помощи своимъ товарищамъ.

Русскій репертуаръ Михайловскаго театра въ текущемъ сезонѣ будетъ состоять изъ пяти пьесъ, въ общемъ изъ 20-ти представленій, изъ которыхъ 15 будутъ даны въ три абонементы (по 5 пьесъ въ каждомъ) а 5 будутъ сыграны внѣ абонементы.

Въ репертуаръ вошли, какъ сказано, нижеслѣдующія пьесы:

1. *«Ифигенія-жертва»*. Трагедія Эврипида, въ переводѣ И. Ф. Анненскаго.

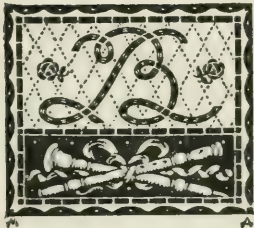
*«Эриннии»*. Трагедія Леконтъ-де-Лилля, въ переводѣ О. Н. Чюминой.

- II. «*Равенскій боецъ*». Трагедія Ф. Гальма, въ переводѣ В. К—го.  
 III. «*Гамлетъ*». Шекспира, въ переводѣ К. Р.  
 IV. «*Уріэль Акоста*». Трагедія К. Гуцкова, въ переводѣ П. И. Вейнберга.  
 V. «*Пастушка-Герцогиня*». Комедія Лопе-де-Вега въ переводѣ А. Н. Бѣжецкаго <sup>1)</sup>).

## ЗАМѢТКИ А. П. ЛЕНСКАГО И ПЕРЕПИСКА СЪ НИМЪ А. С. АРЕНСКАГО ПО ПОВОДУ „БУРИ“ ШЕКСПИРА.

### ВМѢСТО ПРЕДИСЛОВІЯ.

В. Л.



В 1905 году 31 октября «Буря» Шекспира была поставлена на сценѣ Московскаго Малаго театра. Эта драма написана Шекспиромъ за шесть лѣтъ до смерти и представляетъ собой вѣнецъ его творчества. По словамъ московскаго критика Бэна, это какъ бы «послѣдній смотръ полководца-трагика своимъ любимымъ образамъ, тихо удаляющимся отъ него. Ихъ голоса звучатъ все глуше и глуше, ихъ яркія краски тускнѣютъ, они исчезаютъ въ туманѣ, остается одинъ поэтъ, снимающій съ себя волшебный плащъ и бросающій обломки своего магическаго жезла. Мимо него прошли неизмѣнные остряки, играющіе словами, какъ жонглеръ мячиками,—Себастьянъ и Антоніо; пробѣжали, кривляясь и хохоча, fool и clown—Стефано и Тринкуло; проковылялъ уродливый Калибанъ, получеловѣкъ - получудовище; словно легкія тѣни, пролетѣла прекрасная чета—Фернандъ и Миранда... Миранда—одинъ изъ лучшихъ женскихъ образовъ Шекспира, хрупкій, нѣжный, словно весь сотканый изъ лунныхъ лучей. Мелькнулъ Аріэль, духъ воздуха, капризный, прихотливый, всей своей душой рвущійся къ безпредѣльной свободѣ».

<sup>1)</sup> Напечатана въ приложеніи къ «Ежег. Имп. Театровъ», 1909 г. вып. I.

Поставлена была «Буря» покойнымъ А. П. Ленскимъ, и эта постановка, по словамъ другого московскаго критика, Ехтер'а, «прямо таки подавляла зрителей богатствомъ режиссерскаго замысла, обиліемъ выразительныхъ деталей и высоко-художественною гармоничностью цѣлаго».

Но не всѣ картины и всѣ подробности были одинаково художественны по замыслу и тонки по выполненію. «Картина пролога была безподобна и сразу захватывала зрителя въ свою власть. Отодвинутая въ глубь полумрака, съ едва выступающими очертаніями перспективы, навѣвала на зрителей именно то настроеніе, какое нужно: настроеніе далекой опасности, постигающей близкихъ имъ людей.

Вторая сцена производила не меньшее, хотя и въ противоположномъ тонѣ, впечатлѣніе,—независимо отъ своей декоративной композиціи,—прежде всего, уже своимъ полнымъ контрастомъ съ прологомъ, такъ какъ теперь мы попадали въ полосу яркаго свѣта.

Но слѣдующая подробность той же картины уже нѣсколько смущала. На сценѣ, въ глубинѣ ея, появлялись женщины съ рыбьими хвостами, долженствующія изображать нимфъ, выходящихъ изъ моря. Центральная межъ ними—Аріэль, такъ же съ рыбьимъ хвостомъ, выѣзжала на фантастическомъ морскомъ чудовищѣ, а другія просто выпрыгивали, съ трудомъ справляясь со своими неуклюжими хвостами».

Декорациі гг. Вальца, Коровина и бар. Клодта были прекрасны.

«Буря» Шекспира требуетъ очень значительнаго участія музыки и на этотъ сюжетъ не разъ писались музыкальныя иллюстраціи Селливаномъ, Берлиозомъ, Чайковскимъ. Но эти композиціи, по словамъ Н. Д. Кашкина, «нельзя было приспособить къ современному сценическому исполненію «Бури»; поэтому дирекція поручила сочиненіе новой музыки А. С. Аренскому. Партитура А. С. Аренскаго имѣетъ весьма значительные размѣры и для исполненія ея составъ оркестра Малаго театра пришлось значительно усилить. Изящный талантъ А. С. Аренскаго отразился и въ этой новой композиціи, лучшей стороной которой являются мягкіе и нѣжные тона лирическихъ моментовъ пьесы. Эта мягкая красивость очертаній музыки

чрезвычайно шла къ воздушной нѣжной фантазіи Шекспира, не касаясь почти, однако, ея фантастической окраски.

А. С. Аренскій умѣлъ тонко и вмѣстѣ съ тѣмъ глубоко чувствовать поэзію дѣйствительной жизни, даже одѣвать ее какими-то туманно-мечтательными оттѣнками, но міръ фантастической грезы въ то же время, какъ будто, не находилъ въ немъ настоящаго отзвука. Это былъ изящнѣйшій художникъ мечтатель, но мечтатель-реалистъ, не залетающій и въ мечтахъ за предѣлы человѣчески-возможнаго. Соотвѣтственно этому музыкѣ чрезвычайно удалась тонкая поэзія любви Фернандо и Миранды, хорошо вышла и величавая фигура Просперо; забавны и характерны фигуры Стефано, Тринкуло и Калибана. Впрочемъ, послѣдній вышелъ менѣе всѣхъ рельефнѣе, далеко не такъ, какъ у Берліоза или у Чайковского. Но вся воздушная легкая фантастика, какъ бы охватывающая все дѣйствіе пьесы, въ музыкѣ отразилась мало и не приняла достаточно осязательныхъ формъ.

Самымъ большимъ нумеромъ музыки является оркестровое вступленіе и картина бури съ послѣдующимъ заключеніемъ. Оркестровое введеніе начинается торжественно-величавымъ эпизодомъ, рисующимъ Просперо, послѣ чего слѣдуетъ прекрасный дуэтъ скрипки съ віолончелью, изображающій Фернандо и Миранду. Къ этому введенію непосредственно примыкаетъ картина бури, но изображеніе этого грознаго стихійнаго явленія гораздо больше удалось на сценѣ К. Э. Вальцу, нежели въ музыкѣ Аренскому; въ ней, именно, мало грознаго, и зрителю, какъ будто, дается знать заранѣе, что эта буря только кажущаяся и ничего дѣйствительно грознаго въ ней нѣтъ. Когда музыка затихаетъ, возвращается начальная торжественная тема Просперо. Упомянемъ еще о нѣкоторыхъ отдѣльныхъ эпизодахъ.

Удивительно красива была музыка въ сценѣ объясненія Миранды съ Фернандо. Она здѣсь составляла необходимый элементъ, безъ котораго и вся эта сцена не могла бы получить такого обаятельнаго поэтического выраженія. Красивы пѣсни Аріэля. Очень хороши были мягкія мелодрамы съ заглушенною звучностью скрипокъ подъ сурдинами. Хорошъ въ своей

грубоватой неуклюжести и низменности антрактъ, изображающій трехъ пьяницъ.

Вообще композиція А. С. Аренскаго придавала очень много прелести и выразительности всему спектаклю.

### ЗАМѢТКИ А. П. ЛЕНСКАГО.

Увертюра, по окончаніи которой подымается занавѣсъ. Оркестръ исполняетъ музыкальную картину «Буря». Сквозь тюль мало по малу начинаетъ вырисовываться силуэтъ корабля съ порванными парусами и снастями и подкидываемаго бѣшеными волнами океана. При блескѣ молній огромный силуэтъ корабля рѣзко выдѣляется на мрачномъ грозовомъ фонѣ неба. Поэтому желательно слышать въ оркестрѣ сначала какъ бы *отдаленные* звуки бури, грохота волнъ и ударовъ грома. Звуки эти должны постепенно расти, по мѣрѣ того какъ картина становится болѣе и болѣе опредѣленной передъ глазами зрителей. Когда картина получить полную опредѣленность, тогда среди мощныхъ звуковъ оркестра необходимо имѣть *четыре* промежутка относительной тишины звуковъ, дабы зритель получилъ возможность услышать разговоръ на кораблѣ. Затѣмъ, по мѣрѣ того какъ картина постепенно теряетъ свою опредѣленность, т. е. становится туманнѣе, соотвѣтственно этому и звуки оркестра становятся тише и тише. Наконецъ картина бури совершенно исчезаетъ и *въ полной темнотѣ на сценѣ* за тюлевой занавѣсью быстро совершается перемѣна декораціи (не болѣе полуминуты). Въ оркестрѣ продолжаютъ слышаться отдаленные звуки бури: раскаты грома и плескъ волнъ. Когда перемѣна готова, оркестръ даетъ мощные величественные звуки, характеризующіе мощь и величіе Просперо, и въ то же время среди полного мрака появляется царственная фигура Просперо, освѣщенная яркимъ страннымъ свѣтомъ. Его рука съ волшебнымъ жезломъ простерта надъ моремъ. На колѣняхъ у его ногъ, въ позѣ, выражающей крайнюю степень испуга и состраданія, стоитъ Миранда. На Просперо длинная одежда. Магическая мантія, вышитая кабалистическими знаками, красивыми складками ниспа-

даетъ съ его плечъ до земли. На Мирандѣ фантастическій женскій костюмъ безъ всякаго намека на какую либо опредѣленную эпоху. Вся задача костюмера: красота и изящество. Вся ея фигурка, личико, прическа, жестъ должны выражать воплощеніе кристальной чистоты, ни одного рѣзкаго движенія, ни одинаго рѣзкаго звука. Какъ только покажется эта группа, тюль исчезаетъ, начинается діалогъ, затѣмъ выясняется и пейзажъ, и когда декорация будетъ освѣщена полнымъ свѣтомъ, оркестръ замираетъ совсѣмъ.

\* \* \*

За сценой мелодія въ характерѣ *berceuse*. Она переходитъ въ мотивъ, долженствующій сопровождать каждое появленіе и исчезновеніе Аріэля.

Появленіе начинается съ «*riano*» и кончается «*forto*», а исчезновеніе— наоборотъ. Кромѣ того, желательно, чтобы этому мотиву можно было бы по произволу давать характеръ большей или меньшей стремительности и звука.

Въ полетѣ Аріэля мнѣ лично слышится: не то трескучій звукъ крыльевъ стрекозы, не то колеблющійся полетъ бабочки, сопровождаемый жужжаніемъ большой мухи. Когда во второмъ дѣйствіи подымается занавѣсъ, то завѣса скрываетъ отъ зрителя пейзажъ. Оркестръ играетъ вступленіе. Среди окружающаго мрака появляется группа людей, потерпѣвшихъ крушеніе. Удрученный горемъ король полулежитъ на камнѣ, его окружаетъ свита. Постепенно выясняется окружающій пейзажъ: мрачный пустынный берегъ.

Появленіе Аріэля невидимкой сопровождается обычнымъ мотивомъ, который переходитъ въ *berceuse* 1-го акта. Аріэль машетъ своей палочкой, сыпля изъ нея искры надъ головой cadaго засыпающаго. Желательно, чтобы усыпленіе cadaго засыпающаго отдѣнялось бы музыкой. Усыпивъ послѣдняго (Алонзо), Аріэль исчезаетъ, сопровождаемый мотивомъ отлета. Вторичное появленіе Аріэля невидимкою. Мотивъ прилета переходитъ въ пѣсенку, которая заканчивается какимъ-нибудь рѣзкимъ звукомъ, отъ котораго всѣ просыпаются. За нимъ—исчезновеніе Аріэля.

Въ сценѣ 2-й: Другая часть острова. Тюль закрываетъ декорацию. Начинается интродукція ко второй картинѣ. Желательно, чтобы музыка выразила низменность, безобразіе и глупость лицъ, участвующихъ въ этой сценѣ: что-то гнусавое, ревушее, пьяное. Какъ и въ предыдущихъ актахъ, такъ и тутъ, среди мрака покажется освѣщенная мерзкая фигура Калибана съ вязанкой дровъ за спиной. Въ концѣ этой картины напившійся Калибанъ поетъ свою пѣсню съ припѣвомъ: «банъ, банъ, Калибанъ», но безъ акомпанимента; хорошо бы включить эту пѣсню и въ интродукцію къ этой картинѣ.

Въ дѣйствиі 3-мъ, въ сценѣ 2-ой. Опять другая часть острова. Тюль закрываетъ сцену. Къ квартету за кулисами присоединяется отдаленный хоръ духовъ (безъ словъ), и когда выясняется пейзажъ и тюль исчезаетъ, голоса духовъ становятся еще болѣе отдаленными и какъ бы перекликаются между собой, постепенно замирая. Квартетъ играетъ комическій плясовой мотивъ, въ сопровожденіи котораго входятъ приплясывая Стефано, Тринкуло и Калибанъ съ бутылкою.

## ИЗЪ ПИСЕМЪ А. С. АРЕНСКАГО КЪ А. П. ЛЕНСКОМУ.

№ 1.

Дорогой Александръ Павловичъ!

Въ прошлый понедѣльникъ я видѣлъ Директора Театровъ, съ которымъ говорилъ о намѣреніи моемъ писать музыку для «Бури» Шекспира. Пишу тебѣ это письмо съ пути, пользуясь остановкой поѣзда. Я буду жить въ Ниццѣ. Пишу тебѣ объ этомъ на случай, если бы ты нашель нужнымъ написать мнѣ что-нибудь, касающееся «Бури». Какъ только я окончу музыку, вернусь въ Россію. Думаю, что это будетъ въ концѣ ноября или въ началѣ декабря. Въ Петербургѣ я рѣшительно не могъ бы ничего написать, потому что тамъ меня постоянно отрываютъ отъ дѣла. Въ Ниццѣ же мнѣ работалось раньше хорошо, думаю, поэтому, что и теперь дѣло у меня тамъ пойдетъ.

Твой А. Аренскій, 18 октября 1904 г.





А. П. ЛЕНСКИЙ ВЪ РОЛИ ПЕТРУЧИО («УКРОЩЕНІЕ СТРОПТИВОЙ»).  
ПОРТРЕТЪ РАБОТЫ КРАМСКАГО.

Въ сценѣ 2-ой: Другая часть острова. Тюль закрываетъ декорацию. Начинается интродукція ко второй картинѣ. Желательно, чтобы музыка выразила низменность, безобразіе и глупость лицъ, участвующихъ въ этой сценѣ: что-то ревущее, режущее, пьяное. Какъ и въ предыдущихъ актахъ, такъ и тутъ, среди мрака покажется освѣщенная мерзкая фигура Калибана съ вѣзанкой дровъ за спиной. Въ концѣ этой картины напившіеся Калибанъ поетъ свою пѣсню съ припѣвомъ: «банъ, банъ, Калибанъ», но безъ аккомпанименту. Хорошо бы выключить эту пѣсню и въ интродукцію къ этой картинѣ.

Въ дѣйствіи 2-ой, во сценѣ 2-ой. Опять другая часть острова. Тюль закрываетъ сцену. Въ антракте за кулисами присоединяется отдаленный хоръ духовъ (басъ, тенора и сопрано) и выясняется пейзажъ и тюль исчезаетъ, голоса духовъ звучатъ какъ бы отдаленными и какъ бы перекликаются между собой, представляя квартетъ играетъ комическій плясовой мотивъ, въ сопровожденіи сабля и входятъ приплясывая Стефано, Тринкуло и Калибанъ съ бутылкою.

## ИЗЪ ПИСЕМЪ А. С. АРЕНСКАГО КЪ А. Н. ЛЕНСКОМУ.

№ 1.

Дорогой Александръ Павловичъ!

Въ прошлый понедѣльникъ я видѣлъ Директора Театровъ, съ которымъ говорить о намѣреніи писать музыку для «Бури» Шекспира. Пишу тебѣ это письмо съ тѣмъ, пользуясь остановкой поѣзда. Я буду жить въ Ниццѣ. Пишу тебѣ объ этомъ на случай, если бы ты нашелъ нужнымъ написать мнѣ что-нибудь касавшееся «Бури». Какъ только я окончу музыку, вернусь въ Ташкентъ. Думаю, что это будетъ въ концѣ ноября или въ началѣ декабря. Въ Петербургѣ я рѣшительно не могъ бы ничего написать, потому что такъ все постоянно отрываютъ отъ дѣла. Въ Ниццѣ же мнѣ работалось гораздо лучше, думаю, поэтому, что и тамъ дѣло у меня тамъ, <sup>двоемъ почтъ и пишущихъ» онъ съ тѣмъ же яв. и в. и л.</sup> <sup>оказавши мнѣ за в. тѣмъ чоп</sup>  
Твой А. Аренскій, 18 октября 1904 г.





№ 2. Ницца. 15/28 ноября 1904 г.

Дорогой Александръ Павловичъ!

Для «Бури» у меня готово больше половины музыкальныхъ нумеровъ, конечно, еще не инструментованныхъ, но за этимъ задержки не будетъ, такъ какъ партитура и оркестровые голоса понадобятся только за нѣсколько дней до постановки, которая, если не ошибаюсь, предполагается въ январѣ. Мнѣ кажется, что совершенно неосуществимо твое желаніе помѣщать оркестръ въ разныхъ мѣстахъ. Я предполагаю быть въ Петербургѣ не позднѣе 1-го декабря. Играю въ 2-хъ концертахъ, 8-го и 16-го, а 18-го могу быть въ Москвѣ, если это будетъ нужно. До свиданія. Желаю тебѣ всего хорошаго. Искренно преданный тебѣ А. *Аренскій*.

№ 3. Ницца. 27/10 декабря 1904 г.

Дорогой Александръ Павловичъ!

Со мной случилась большая непріятность: я серьезно заболѣлъ и не только не могу приѣхать въ Россію, но и заниматься музыкой мнѣ пока запрещено, т. что я ни въ какомъ случаѣ не успѣю приготовить музыку къ «Бурѣ». Нельзя ли отложить постановку до будущаго сезона? Я пробуду здѣсь до весны, т. к. доктора запрещаютъ мнѣ ѣхать теперь въ Россію. Мнѣ ужасно непріятно, что я не могу исполнить взятаго мною на себя обязательства — написать музыку къ «Бурѣ», но подѣлать ничего не могу. У меня показалась кровь горломъ и докторъ сказалъ мнѣ, что это послѣдствіе бывшаго у меня 3 года тому назадъ воспаленія въ легкомъ. Лечиться приходится серьезно. Пожалуйста не ругай меня очень и, если можно, устрой такъ, чтобы отложить «Бурю» до будущаго сезона. Вѣдь, если бы и поставили теперь, то, вѣроятно, успѣли бы дать раза 4—5 до поста, а при постановкѣ въ началѣ сезона можно бы было рассчитывать на большее число представленій. До свиданія. Крепко жму твою руку и еще разъ прошу на меня не сердиться. Искренно преданный тебѣ А. *Аренскій*.

№ 4. Ницца. 5/18 января 1905 г.

Дорогой Александръ Павловичъ!

Къ «Бурѣ» Шекспира у меня сдѣлано слѣдующее: 1) Вступленіе, 2) Часть бури, 3) Мелодекламація (Просперо), 4) Пѣсня Аріэля: «На пескахъ здѣсь соберитесь», 5) Вторая пѣсня («На 5 сажень въ водѣ...»), 6) Антрактъ ко 2-му дѣйствию, 7) Мелодекламація и пѣніе Аріэля (Паукъ свой мой повелитель..., 8) Антрактъ (Пѣсня Калибана); 9) Мелодекламація (Миранда и Ферд.), 10) Комическій танецъ духовъ, 11) Мелодекламація (Ирисъ, Церера), 12) Пѣсня Аріэля, 13) Эпилогъ (Мелодекл. Просперо).—Какъ видишь, у меня сдѣлано почти все, и я буду очень радъ, если это тебѣ пригодится. Такъ какъ времени теперь будетъ довольно много, чтобы привести все это въ порядокъ и написать еще 2—3 номера, которыхъ еще нѣтъ, то, конечно, ты можешь быть совершенно увѣренъ въ томъ, что музыка будетъ готова; на оркестръ въ 30 человекъ я, къ великому сожалѣнію, согласиться никакъ не могу: minimum—45—50 человекъ, какъ я говорилъ тебѣ раньше. Для пѣсенъ Аріэля и мелодекламацій, разумѣется, и 30 человекъ слишкомъ много; тутъ понадобится, можетъ быть, музыкантовъ 10—15, но для «Бури» долженъ быть полный оркестръ и чѣмъ больше, тѣмъ лучше. Здоровье мое, слава Богу, немножко лучше, но холодно здѣсь стало ужасно, и я мечтаю даже уѣхать куда-нибудь въ болѣе теплые края, да не знаю—хватитъ ли на это энергіи. Неужели ты не заѣдешь въ столицу Rivierъ Ниццу хоть на одинъ день?—Если приѣдешь, пожалуйста, увѣдомь меня заблаговременно. Я очень бы желалъ повидаться съ тобой, побесѣдовать, а если ты захочешь—проиграть то, что у меня написано къ «Бурѣ». До свиданія. Крѣпко жму твою руку.

Искренно преданный тебѣ А. Аренскій.

№ 5. 12 іюля 1905 г. Финляндія. Теріоки, Санаторія въ Питкяярви.

Дорогой Александръ Павловичъ!

Я не могъ успѣть приготовить музыку къ «Бурѣ» къ тому сроку, къ которому обѣщаль: мнѣ было запрещено заниматься музыкой вовсе, не-

давно мнѣ разрѣшили опять начать работать по  $\frac{1}{2}$  часа въ день, и я отослалъ въ Москву 4 №№, а дня черезъ два пошлю еще 5 №№, закончить же все надѣюсь къ 1 августа. Живу я теперь въ санаторіи въ Финляндіи и, должно быть, придется мнѣ пробыть здѣсь еще долго, такъ что если «Буря» будетъ поставлена въ этомъ (1905) году, то врядъ ли мнѣ позволятъ прїѣхать въ Москву послушать. Хотя навѣрное знать нельзя: доктора находятъ, что я поправляюсь быстро, но я не особенно этому вѣрю: чувствую постоянную слабость и работать много не могу. До свиданія, крѣпко жму твою руку *А. Аренскій*.

№ 6. Финляндія. Санаторія Питкяярви. 5 Августа 1905 г.

Дорогой Александръ Павловичъ.

Здоровье мое опять пошатнулось: разболѣлась нога, сдѣлалась болѣзнь, которую называютъ ишіасъ или Cumbago—я не могъ работать, писалъ очень мало, но, во всякомъ случаѣ, я думаю, что изъ за музыки задержекъ не будетъ. Я долженъ былъ нѣсколько отступить отъ намѣченнаго тобою плана, но отступленія эти весьма незначительны, и я думаю, что ты согласишься со мной, когда я объясню тебѣ, почему не могъ писать музыки къ нѣкоторымъ сценамъ.

Начну сначала. № 1.—Вступленіе (партитура у Юргенсона, также и клавиръ, который награвированъ); сначала въ немъ проводится тема Просперо, потомъ любовная тема (Миранда и Фердинандъ), а въ концѣ опять тема Просперо.

Послѣ вступленія должна быть очень небольшая остановка, а затѣмъ слѣдуетъ № 2 «Буря» (партитура и клавиръ отосланы Юргенсону), всѣ разговоры происходятъ на фонѣ тремоло скрипокъ, кромѣ послѣднихъ криковъ: «погибаемъ» и т. д., которые дѣлаются во время музыки.

Для изображенія «бури» нужно имѣть инструментъ, который называется «вѣтеръ», если у васъ въ театрѣ его нѣтъ, то я знаю навѣрное, что онъ есть въ Большомъ театрѣ. Помѣстить «вѣтеръ» слѣдуетъ въ одной изъ ближайшихъ кулисъ, чтобы играющій могъ слышать музыку и

играть на этомъ инструментѣ, т. е. поворачивать валъ въ тѣхъ мѣстахъ, гдѣ помѣчено *crescendo* и *ff*, постепенно усиливая звукъ. Когда буря окончилась, то появляется фигура Просперо, и это появленіе сопровождается музыкой. (Для появленія Миранды, которой, какъ мнѣ кажется, лучше бы всего появиться одновременно съ Просперо, музыки нѣтъ).

№ 3. (Парт. и клавиръ у Юргенсона) Мелодекламація Просперо. Для появленія Аріэля тоже музыки нѣтъ; если бы она и была, то очень трудно было бы согласовать ее съ появленіемъ Аріэля: по моему, безъ музыки будетъ лучше. Аріэль появляется такъ часто, что если его появленія будутъ сопровождаться одной и той же музыкой, то это очень надоѣстъ.

Калибанъ—настолько не эстетическая фигура, что я очень затрудняюсь написать для него какую-нибудь музыку, которой, мнѣ кажется, и не нужно. Двѣ пѣсни Аріэля №№ 4 и 5 отосланы Юргенсону и награвированы уже.

Хоръ женскій—нужно челоуѣкъ 8, по 4 съ каждой стороны.

№ 6. Антрактъ ко 2-му дѣйствию—готовъ.

№ 7. *Verseuse*, во время котораго Аріэль всѣхъ усыпляетъ (посланъ Юргенсону).

№ 8. Мелодекламація и пѣніе Аріэля («Пока вы спите, заговоръ не спить и скоро совершится») награвированы.

№ 9. Антрактъ ко 2-й сценѣ 2-го дѣствія еще не написанъ.

№ 10. Антрактъ къ 3-му дѣйствию—тоже.

№ 11. Мелодекламація Миранды и Фердинанда награвированы.

№ 12. Торжественная музыка и танцы еще не готовы, также какъ и № 13—мелодекламація Аріэля, въ видѣ Гарпіи.

№ 14 Антрактъ къ 4 дѣйствию не готовъ.

№ 15. Мелодекламаціи Ирисы, Цереры и Юноны готовы, но я нашель необходимымъ заключить эту сцену мелодекламаціей Юноны; послѣднія слова ея: «вотъ пришла, что пожелать вамъ, Юнона, въ пѣснопѣны». Мнѣ кажется, что если будетъ еще разъ декламировать послѣ Юноны Церера, то интересъ упадетъ и не будетъ во всей сценѣ того *crescendo*, какое должно быть.



№ 16. Торжественная музыка—мнѣ бы очень не хотѣлось ее писать, можно бы безъ нея обойтись.

№ 17. Пѣсня Аріэля (3-я)—готова, награвирована.

№ 18. Эпилогъ—посланъ Юргенсону.

Изъ этого подробнаго отчета ты можешь усмотрѣть, что мною изготовлено 12 муз. нумеровъ, изъ остающихся пяти (не считая торжественной музыки, съ которой мнѣ, кажется, не справиться) остаются за мной: 3 антракта (ко 2-й сценѣ 2-го дѣйствія) и (3-му дѣйствию и 4-му) и еще 2 номера: танцы духовъ и Аріэль—гарпія.

Эти два послѣднихъ №№ я постараюсь прислать какъ можно скорѣе, что же касается антрактовъ, то такъ какъ они никому, кромѣ оркестра, до представленія не понадобятся, то я ихъ пришлю потомъ.

Дорогой Александръ Павловичъ! Если ты хочешь, чтобы музыкальная часть была поставлена хорошо, то необходимо пригласить для постановки ея хорошаго музыканта. Я былъ бы очень счастливъ, если бы Сергѣй Ивановичъ Танѣевъ взялъ на себя трудъ руководить ею, хотя бы немного. Самъ я пріѣхать никакъ не могу: здоровье мое слишкомъ еще плохо, и я увѣренъ, что мнѣ не позволятъ покинуть санаторію. Я знаю, по опыту, какъ трудно разучивать съ не-музыкантами мелодекламацию, а между тѣмъ, если артистъ будетъ декламировать, не обращая вниманія на «размѣръ музыки», главнымъ образомъ на то, чтобы его фраза совпадала по своей длительности съ фразами музыкальными (но не подчиняясь ритму музыки), то въ результатѣ получится вздоръ.—Въ Ялтѣ извѣстная въ свое время артистка Ильинская читала въ одномъ благотворительномъ концертѣ «Розы» Тургенева съ моей музыкой; такъ мы сдѣлали (я аккомпанировалъ ей на фортепіано) по крайней мѣрѣ репетицій 10. Чтобы поставить хорошо сцены, гдѣ мелодекламация, необходимо содѣйствіе музыканта. Я убѣжденъ, что С. И. Танѣевъ не откажется за меня поучить декламацию подъ музыку; ея въ «Бурѣ» оказалось очень много. Крѣпко жму твою руку, сердечный привѣтъ твоимъ.

Страшно усталъ писать! Твой А. Аренскій.

P. S. Мнѣ кажется, что дѣлать оркестръ ни въ какомъ случаѣ не нужно: это встрѣтитъ массу неудобствъ, если даже оркестръ и согласится дѣлать постоянныя прогулки со своихъ мѣстъ на сцену и обратно. Я предвижу много неудобствъ, о которыхъ въ письмѣ и писать трудно, пришлось бы писать очень много.

№ 7. 25 Августа 1905 г. Питкяярви.

По просьбѣ Антонія Степановича, которому докторъ запретилъ писать, сообщаю вамъ, что весь музыкальный матеріалъ къ «Бурѣ» отправленъ въ Москву и находится у Юргенсона. Не хватаетъ только антракта къ 4-му дѣйствию, который въ то же время долженъ изображать торжественную музыку въ 4-мъ дѣйствіи. Онъ почти совсѣмъ готовъ. Не написанъ вовсе антрактъ къ 3-му дѣйствию; если онъ не поспѣетъ, можно, въ крайнемъ случаѣ, безъ него обойтись. Антоній Степановичъ получилъ письмо отъ С. И. Танѣева, въ которомъ тотъ охотно соглашается наблюдать при постановкѣ за музыкальной частью, а потому, зная ваши хорошія отношенія, Антоній Степановичъ проситъ васъ пригласить Сергѣя Ивановича, когда начнутся репетиціи. Необходимо, чтобы прежде какой-либо репетиціи артистовъ съ оркестромъ капельмейстеръ сдѣлалъ сначала корректурныя репетиціи. Хорошо бы, если бы Сергѣй Ивановичъ могъ присутствовать на этихъ репетиціяхъ. Антоній Степановичъ очень сожалѣетъ, что ему не удастся быть самому на представленіи «Бури», т. к. состояніе его здоровья не позволяетъ ему и мечтать объ этомъ. Онъ шлетъ вамъ свой сердечный привѣтъ и желаетъ полного успѣха.

№ 8.

Дорогой Александръ Павловичъ!

Спѣшу увѣдомить тебя, что музыка къ «Бурѣ» написана вся и отправлена мною Юргенсону. Антрактъ къ 3-му дѣйствию я, по твоему желанію, написалъ, хотя считаю его лишнимъ, ибо тема любви Фердинанда и Миранды, заключающаяся во 2-й половинѣ этого антракта, есть и во вступленіи

и, кромѣ того, въ этомъ самомъ дѣйстви. (Первая половина антракта изображаетъ Фердинанда работающимъ по приказанію Проспера, такъ что она страдательнаго характера). Я пишу объ этомъ на тотъ случай, если во время музыки будутъ появляться на сценѣ фигуры дѣйствующихъ лицъ. До свиданія. Желая всего хорошаго. Сильно болитъ рука. Искренно преданный тебѣ А. Аренскій.

№ 9. 5 Ноября 1905 г.

Дорогой Александръ Павловичъ!

Я очень, очень радъ, что моя музыка споспѣшествовала успѣху «Бури»; впечатлѣніе, произведенное музыкой на публику, приписываю главнымъ образомъ Танѣеву, отъ котораго, къ сожалѣнію, до сихъ поръ не имѣю никакой вѣсточки. Очень меня интересуесть: какъ-то справилась съ пѣніемъ Аріэля Садовская? Я предполагалъ, что вы пригласите для исполненія этихъ пѣсенъ профессиональную пѣвицу. Былъ ли во время монологовъ Ирисы, Цереры и Юноны хоръ съ закрытымъ ртомъ? Кто игралъ соло на скрипкѣ? Танцевали ли профессиональные танцовщики и танцовщицы или ваши статистки?—Мы опять уже нѣсколько дней сидимъ безъ газетъ, которыя въ Петербургѣ не издаются. Единственная функционирующая желѣзно-дорожная вѣтвь, это—Финляндская; остальные всѣ забастовали.—Здоровье мое—подло: безъ костыля двинуться не могу, да и то, кажется, скоро помогать не будетъ, а между тѣмъ, говорятъ мнѣ нѣкоторые знакомые, что я все поправляюсь!!!!...

Хотѣлось бы мнѣ очень посмотрѣть «Бурю». Воображаю, какъ чудно ты поставилъ сцену съ тонущимъ кораблемъ, да и все прочее!!!... У насъ газетъ никакихъ нѣтъ и мы здѣсь абсолютно ничего не знаемъ. До свиданія... Обнимаю тебя крѣпко... Сердечный привѣтъ твоимъ.

Твой А. Аренскій <sup>1)</sup>.

<sup>1)</sup> Это письмо А. С. Аренскаго было едва ли не послѣднимъ въ его жизни. Онъ скончался въ началѣ Февраля 1906 г.

## ДВѢ ЗАБЫТЫЯ РУССКІЯ ТАНЦОВЩИЦЫ.

(По поводу успѣха русскаго балета за границей).

М. В. КАРНѢВА.



СПѢХЪ нашего балета за границую невольно возстановляетъ въ памяти старыхъ театраловъ имена двухъ знаменитыхъ русскихъ танцовщицъ, первыхъ ласточекъ русской хореографіи на Западѣ, приводившихъ, въ концѣ сороковыхъ и въ началѣ пятидесятихъ годовъ прошлаго столѣтія, своими выдающимися талантами въ восторгъ всю Европу: Н. К. Богдановой и Е. И. Андряновой.

### I.

Н. К. Богданова родилась въ 1830 году въ Москвѣ, гдѣ ея отецъ К. Ѳ. Богдановъ, руководившій началомъ ея хореографическаго образованія, былъ танцовщикомъ Большаго театра. Самъ онъ воспитывался въ Московской Императорской театральной школѣ, а потомъ совершенствовался въ своемъ искусствѣ у знаменитаго Дидло въ Петербургѣ, послѣ чего былъ назначенъ учителемъ танцевъ въ Московскомъ театральной училищѣ, а затѣмъ балетнымъ режиссеромъ Московскихъ Императорскихъ театровъ. Въ 1846 году, выйдя на пенсію, онъ всецѣло посвятилъ себя своимъ дѣтямъ, съ которыми, разучивъ нѣсколько танцевъ, предпринялъ, имѣвшее большой успѣхъ, артистическое турнѣ по Россіи, а затѣмъ направился за границу: въ Женеву, Лозанъ, Шамбери, Aix-Les-Bains, гдѣ Н. Богданова очень нравилась публикѣ. Въ 1851 году молодая танцовщица появилась впервые въ Парижѣ и на данномъ ей испытаніи въ Большой оперѣ, благодаря своимъ выдающимся хореографическимъ способностямъ, возбудила настолько интересъ къ себѣ, что присутствовавшій на немъ, извѣстный танцовщикъ - балетмейстеръ и музыкантъ, Сенъ-Леонъ самъ вызвался приготовить ее къ дебюту на сценѣ этого театра и ровно черезъ шесть недѣль Н. Богданова

выступила 21-го октября 1851 года въ Большой оперѣ въ его балетѣ «Маркитантка». Фельетонистъ журнала «Débats», знаменитый Жюль Жаненъ, такъ отозвался объ этомъ дебютѣ: «Въ то время, когда милая и оживленная Карлота Гризи снова появляется на сценѣ своихъ побѣдъ въ Петербургѣ, возобновляя съ помощью только однихъ своихъ собственныхъ средствъ кампанію 1812 года (за исключеніемъ неудачъ) и укрощая своимъ взглядомъ парижскихъ москвитянъ въ балетѣ «Ундина» (Наяда и рыбакъ), танцующая въ немъ легкая, какъ тѣнь,—Петербургъ, чтобъ хоть сколько нибудь утѣшить насъ въ ея отсутствіе, далъ намъ молоденькую маленькую танцовщицу, которая танцуетъ такъ, какъ могутъ танцовать въ шестнадцать лѣтъ, среди граціи, надеждъ и улыбокъ этого скоро проходящаго возраста; она танцевала въ балетѣ столько же знаменитомъ, какъ и «Ундина», и даже нѣсколько болѣе нелѣпомъ—въ «Маркитанткѣ», со скрипачемъ, слывающимъ великимъ музыкантомъ между танцовщиками, съ музыкантомъ, слывающимъ великимъ танцовщикомъ, между своими братьями-скрипачами, съ тѣмъ многостороннимъ человѣкомъ, который съ равнымъ проворствомъ дѣйствуетъ и на четвертой струнѣ и на театральномъ помостѣ,—однимъ словомъ, съ Сень-Леономъ. Сень-Леонъ, танцующій не съ тою, которую мы привыкли видѣть съ нимъ, а съ другую, это—маленькая революція! О, неблагодарная публика! Вообразите, она удивлялась не болѣе одной минуты, ровно столько времени, сколько нужно было ей, чтобы увѣриться, что вновь прибывшая—молода, мила и легка, а потомъ позабыла о прежней Маркитанткѣ, какъ будто совѣмъ ее и не бывало въ Парижѣ. Такъ все измѣняется и проходитъ даже въ оперѣ, принадлежащей къ числу мѣстъ (повѣритъ ли этому будущее поколѣніе), отличающихся наибольшимъ застоємъ. Какъ бы то ни было, а попытка молоденькой русской казачки Надежды удалась какъ нельзя больше, и мы платимъ ей здѣсь, какъ умѣемъ, за пріемъ, котораго еще такъ недавно удостоилась въ Петербургѣ на Императорской сценѣ Карлота Гризи». Но эти первые успѣхи не остались постояннымъ достояніемъ Н. Богдановой, и ей предстояло испытать много превратностей и борьбы, изъ которыхъ, наконецъ, она все таки вышла съ

торжествомъ. Въ 1852 году на сценѣ Большой оперы она встрѣтила себѣ соперницу въ лицѣ итальянской балерины А. Пріори, впрочемъ, не повредившей ея успѣху, и тотъ же Жюль-Жаненъ, говоря о прекрасномъ талантѣ Пріори, не позабылъ отдать справедливость и русской балеринѣ: «Пріори (пишетъ онъ) стала на первомъ мѣстѣ въ ряду танцующаго поколѣнія Большой оперы, но пусть это мѣсто и останется за ней; но не далеко отъ нея есть соперница, готовая оспаривать у нее пальму первенства — блѣдная дочь Петербурга, прекрасный *подснѣжникъ ослѣпительныхъ снѣговъ*, двоюродная сестра не только радуги (такъ Ж. Жаненъ называлъ Пріори), но даже *двоюродная сестра Тальони, Надежда Богданова*». Въ 1853 году Н. Богданова участвовала вмѣстѣ съ Фанни Геритто въ балетѣ Мазилье «Орфей», исполнивъ съ нею *pas de deux* «*de volupté et d'innocence*», очень понравившейся парижской публикѣ. Затѣмъ она танцевала вмѣстѣ съ Пріори и г-жею Гюи и Стефани въ сочиненномъ для нее балетѣ «*La plume*». Послѣ полного успѣха въ оперѣ Галеви «Жидовка» г-жа Богданова поѣхала въ Вѣну, гдѣ выступила въ «Жизели», балетѣ Теофила Готье. Восторженный приѣмъ, сдѣланный ей вѣнцами, тѣмъ лестнѣе былъ для нея, что воспоминаніе о Фанни Эльснеръ и Тальони, игравшихъ здѣсь эту роль, должно было естественно затруднить успѣхъ всякой другой танцовщицы. Въ слѣдующемъ 1855 году Н. Богданова снова вернулась въ Парижъ и выступила тамъ Еленой въ Мейерберовскомъ «Робертѣ». «Г-жа Богданова,—писали про нее въ «*La Patrie*»,—послѣ этого дебюта танцуетъ Елену въ оперѣ Мейербейра «Робертъ», и намъ остается поздравить съ этимъ какъ артистку, такъ и дирекцію Большой оперы. Публика принимаетъ молодую танцовщицу восторженно. Три или четыре года назадъ, когда Надежда Богданова дебютировала, она была сильна, хотя и очень молода, съ тѣхъ поръ, благодаря трудамъ и постояннымъ успѣхамъ, она стала на первое мѣсто». Въ октябрѣ мѣсяцѣ этого года Н. Богданова покинула снова Парижъ, сопровождаемая общимъ сожалѣніемъ и надѣленная подарками, въ числѣ которыхъ находилась брилліантовая діадема отъ императора Наполеона и *золотыя шпоры на сапожки*, осыланные драгоцѣн-

ными камнями, въ которыхъ она прельщала парижанъ въ венгеркѣ. Въ Берлинѣ, куда она направилась, ждалъ ее заслуженный триумфъ, и театраль- ный критикъ Рельштабъ, врагъ танцевъ, не могъ ею не очароваться и не назвать ее *сибирскимъ* зефиромъ, московской *Эльфой*, *русской Граціей*. Собравъ такую же дань восторга и удивленія своему таланту въ Варшавѣ, Н. Богданова поспѣшила въ Петербургъ <sup>1)</sup> и здѣсь она также очаровала публику. Она дебютировала 2 февраля 1856 года въ балетѣ «Жизель». Современный критикъ по поводу этого дебюта даетъ слѣдующіе отзывы: «Рѣдко кто удостоивался такого радушнаго и блистательнаго приема, какой былъ сдѣланъ Н. Богдановой. Ее буквально забросали букетами и вызывали болѣе шестидесяти разъ. Восторженное вниманіе публики растрогало дебю- тантку до слезъ, и она, во второмъ актѣ балета, закрывъ лицо руками, удалилась, чтобы побороть свое волненіе, на нѣкоторое время за кулисы. Восторгъ публики къ граціозности движеній, легкости и удивительной силѣ въ самыхъ трудныхъ па г-жи Богдановой былъ одинаковъ и въ слѣдую- щихъ представленіяхъ «Жизели», и добиться какого бы то ни было билета на нихъ было очень трудно. При миловидности ея молоденькаго лица ми- мика ея кажется еще выразительнѣе и особенно прекрасно передаетъ она свѣтлыя чувства радости любви и удовольствія. Нѣкоторые находятъ, что для полнаго совершенства ея таланта у ней не достаетъ немного техники, но, принявъ въ соображеніе, что г-жѣ Богдановой едва ли двадцать лѣтъ и при этомъ ея удивительную гибкость и благородство позъ, нельзя сомнѣ- ваться въ томъ, что она скоро избавится и отъ этого недостатка».

«Н. Богданова,—пишетъ другой рецензентъ,—танцевала десять разъ въ одномъ и томъ же старомъ балетѣ «Жизель», который все-таки лучше новыхъ, потому что написанъ поэтомъ Теофиломъ Готье. Постоянный успѣхъ сопровождалъ эти дебюты и восторгъ публики доходилъ до край- нихъ предѣловъ. Дѣйствительно, г-жа Богданова замѣчательная танцовка

---

<sup>1)</sup> У Н. Богдановой былъ заключенъ контрактъ съ парижской Большой оперой, но талантливая балерина, не желая танцевать по случаю войны передъ нашими тогдашними врагами, разорвала его.

и исполненіемъ такой трудной роли, какъ Жизель, доказала, что будетъ танцоркой первоклассной. Роль эта—пробный камень дарованія артистки, въ ней въ первый разъ явилась передъ петербургской публикою Фанни Эльснеръ и не имѣла далеко того успѣха, который ожидалъ ее въ послѣдующихъ балетахъ. Неподражаемая въ первомъ дѣйствіи этого балета, извлекавшая слезы у зрителей сценой сумасшествія и смерти, во второмъ актѣ она не была такъ воздушна, какъ это требуется отъ вилиссы. Г-жа Богданова была, напротивъ, прекрасна во второмъ актѣ, въ первомъ дѣйствіи танцы для нее были нѣсколько сокращены; исполнивъ въ немъ очень отчетливо всѣ сцены, полныя наивности, веселости и простоты, она была слаба въ сценѣ сумасшествія и смерти; но не надо забывать, что Н. Богдановой всего двадцать лѣтъ и что драматическое чувство не можетъ развиваться въ такіе молодые годы. Вообще же въ Н. Богдановой много граціи, искусства, даже силы. Легкость въ Н. Богдановой замѣчательная; но въ ней не достаетъ смѣлости въ томъ па, когда Жизель, превратясь въ замогильное существо, вилиссу, описываетъ надъ землею кругъ, быстрымъ движеніемъ, съ распростертыми руками, стоя на одной ногѣ. Это движеніе дѣлала гораздо лучше Люси Гранъ и въ особенности Андреянова, изумлявшая быстротой и смѣлостью круга. Вообще хореографическаго искусства въ Н. Богдановой менѣе, чѣмъ въ Ришаръ, а пластичностью позъ ей нельзя равняться съ Герито, потому что пластичность пріобрѣтается годами, за то въ ней столько жизни, одушевленія, молодости, что какъ-то легко и весело смотрѣть на эту милую, стройную дѣвушку, которую ожидаетъ блестящая будущность, если ее не захватятъ фанатическіе поклонники, или духъ спекуляціи не будетъ эксплуатировать въ цѣляхъ, не имѣющихъ ничего общаго съ искусствомъ». Н. Богданова въ продолженіе пяти лѣтъ пользовалась на петербургской сценѣ любовью публики и имѣла большой успѣхъ въ балетахъ: «Газельда», «Катерина», «Фаустъ», «Мечта художника», «Дебютантка», «Метеоръ», но она была почему-то въ немилости у главнаго начальства и ее въ сезонъ 1861—1862 гг. перевели въ Москву на окладъ въ 1498 руб., 70 руб. разовыхъ и 1/2 бенефиса. Здѣсь она про-



была сезонъ и затѣмъ уѣхала за границу, такъ какъ съ ней дирекціей не былъ возобновленъ контрактъ.

## II.

1851 г. для петербургскихъ балетомановъ былъ необыкновенно счастливымъ! Знаменитая Тальони, балерина парижской Большой оперы, рѣшилась удостоить своимъ пребываніемъ Петербургъ и изъ мѣстнаго театральнаго училища были выпущены въ балетъ двѣ талантливыя танцовщицы: Г-жи Смирнова и Е. И. Андреянова <sup>1)</sup>, послѣдняя была особенно талантлива и плѣнительна на сценѣ. Дебюты Тальони имѣли успѣхъ небывалый. Весь Петербургъ сходилъ отъ нея съ ума. Этого никакъ не ожидалъ пригласившій ее директоръ Гедеоновъ, обратившій на Андреянову свое благосклонное вниманіе еще въ школѣ, и по выходѣ ея изъ театральнаго училища, приблизившій ее къ себѣ. Еще менѣе успѣхамъ Тальони была довольна и сама Андреянова, и вотъ, вслѣдствіе своей близости къ директору, она начинаетъ всячески интриговать, старается выдвинуться на первый планъ, чѣмъ приводитъ въ страшное негодованіе поклонниковъ Тальони. Въ театрѣ начинаются скандалы, и Гедеоновъ, чтобы прекратить ихъ и возстановить сценическое положеніе Андреяновой, командируетъ молодую танцовщицу, какъ первую балерину, въ Москву, назначивъ ей большую поспектакльную плату и полный бенефисъ. Надо замѣтить, что московскій балетъ того времени въ отношеніи искусства стоялъ очень высоко и весь его персоналъ отъ солистовъ до кордебалета исполнялъ свое дѣло превосходно. Балетмейстеромъ и первымъ танцовщикомъ былъ въ немъ знаменитый Гирино, а балериною не менѣе знаменитая Санковская, изумлявшая зрителей своей необычайной воздушностью, въ особенности въ балетѣ

---

<sup>1)</sup> Андреянова, писалъ, послѣ этихъ дебютовъ, извѣстный знатокъ театра В. Зотовъ, благодаря своей талантливости, выработаетъ изъ себя выдающуюся танцовщицу, между тѣмъ какъ г-жа Смирнова никогда не выйдетъ изъ ряда посредственностей.

ДВѢ ЗАБЫТЫЯ РУССКІЯ ТАНЦОВЩИЦЫ.

«Жизель», при полетѣ черезъ сцену на развѣвающимся шарфѣ. Послѣ приѣзда Андреяновой Санковская почти не появлялась въ балетѣ, и публика негодовала на то, что не видитъ своей любимицы. Андреянова была, безспорно, очень талантливая танцовщица, хотя сильно подражавшая въ началѣ своей артистической карьеры Пейсаръ, даровитой, но нѣсколько односторонней балеринѣ, но всетаки уступала, по свидѣтельству современниковъ, Санковской въ легкости и граціи. Мимика Андреяновой была очень размашиста и условна, тогда какъ у Санковской она была жизненна и естественна и до того выразительна, что была понятна отъ кресель до райка. Зато въ характерныхъ танцахъ Андреянова не имѣла соперницъ. «Салторелло», «Арагонскую Хоту», «Халео», «Запандаль», «Тарантеллу», «Мазурку» и «Чардашъ» она исполняла съ удивительнымъ совершенствомъ и съ тою страстью, которая увлекаетъ и восторгаетъ самую хладнокровную публику. Ея успѣхи въ нихъ оказались замѣтными даже и за границей, гдѣ она танцевала въ половинѣ сороковыхъ годовъ прошлаго столѣтія. И въ Парижѣ, и въ Лондонѣ, и въ Вѣнѣ, и въ Миланѣ, однимъ словомъ, всюду русская танцовщица пожинала въ нихъ дань восторговъ и рукоплесканій. Московская публика была сильно удивлена командировкою Андреяновой въ Большой театръ, отнявшей почти всѣ роли у ея любимицы, Санковской, со дня ея приѣзда совсѣмъ почти не появляющейся въ балетѣ. Когда же стало ей извѣстно, что это сдѣлано для того, чтобы поднять нѣсколько пошатнувшуюся въ Петербургѣ артистическую репутацію этой балерины и матеріально обезпечить ее значительной разовой платою и полнымъ бенефисомъ, тогда она (публика) просто вознегодовала на Андреянову. Театралы раздѣлились на двѣ партіи. Во главѣ одной, самой многочисленной, стала вся молодежь, вмѣстѣ съ университетской; въ другой— поклонники присланной изъ Петербурга балерины, и стоило кому-нибудь изъ нихъ только захлопать Андреяновой, въ театрѣ тотчасъ же со всѣхъ сторонъ раздавалось громкое шиканье. Понятно, что петербургской балеринѣ не совсѣмъ весело было танцевать подъ подобный акомпаниментъ, и она громко заявляла всѣмъ и каждому, что такое недружелюбіе къ ней

есть не что иное, какъ интрига Санковской, что было положительно несправедливо: напротивъ, любимица москвичей все это время вела себя очень умно и тактично; она ни у кого не искала участія, никому не жаловалась и совершенно даже перестала бывать въ театрѣ. Когда же слухъ объ этомъ несправедливомъ обвиненіи дошелъ до ея поклонниковъ, то ихъ прежнее нерасположеніе къ Андріяновой превратилось въ ненависть, и нѣсколько ярыхъ Санковистовъ довели эту ненависть до крайнихъ предѣловъ, устроивъ въ Большомъ театрѣ 3-го декабря 1848 г., отвратительный и небывалый скандалъ. Въ этотъ спектакль шелъ «Тимонъ Афинскій», комедія Шекспира, въ переводѣ Н. Полевого, и балетъ «Пахита». О ходѣ этого представленія Московское театральное управленіе въ недѣльномъ рапортѣ директору донесло въ Петербургъ слѣдующее: «Послѣ драмы неоднократно вызывали Леонидова, игравшаго въ ней заглавную роль. Въ 1-мъ актѣ балета дѣвицы (воспитанницы) повторяли «pas de manteaux» и по окончаніи его были вызваны одинъ разъ. Г. Кузнецовъ и г-жа Воронина 1-я и Панова 1-я по окончаніи «pas de trois» тоже были вызваны одинъ разъ. Г-жи Андреянова и Монтасью повторяли «saltarello», а по окончаніи были вызваны: г-жа Андреянова 16, а г-жа Монтасью 11 разъ. По окончаніи «pas de sept» г-жа Андреянова—11 разъ. По окончаніи 1-го акта г-жа Андреянова была вызвана 3 раза, а по окончаніи второго—15. Въ 3-мъ актѣ, по окончаніи вальса, г-жа Андреянова была вызвана 3 раза, а г-жа Петипа—2 раза и по окончаніи спектакля—по 3 раза.

Въ 1-мъ актѣ, послѣ повторенія «saltarello», когда вызовы возобновились, изъ литерной ложи, при выходѣ Андреяновой, былъ брошенъ предметъ весьма объемистый. Въ публикѣ, гдѣ еще не знали, что это за предметъ, раздались было усиленные рукоплесканія. Но съ Андреяновой, разсмотрѣвшей подарокъ, чуть было не сдѣлалось дурно и она тотчасъ же скрылась за кулисы. Оказалось, что была брошена дохлая кошка съ привязанною лентою къ хвосту бумажкою съ надписью: «Первая танцовщица». Представленіе нѣкоторое время продолжаться не могло. Какъ въ зрительной залѣ, такъ и за кулисами поднялся содомъ. Публика повскакала съ

своихъ мѣсть и волненіе въ партерѣ приняло угрожающіе размѣры, солисты балета, выходные артисты, служащіе при театрѣ,—словомъ всѣ, кто были на сценѣ, пришли въ совершенное негодованіе. Зашевелилась и полиція и задержала всѣхъ, сидѣвшихъ въ ложѣ и въ числѣ нихъ—расшалившагося яраго поклонника Санковской, студента П. А. Булгакова, меньшаго брата Константина Булгакова, извѣстнаго подъ именемъ Паши. Послѣ первыхъ минутъ недоумѣнія въ публикѣ раздались громкіе крики; мужчины махали шляпами, дамы платками. Несмотря на поднявшійся шумъ, явственно слышались вызовы Андреяновой, которая рѣшилась, наконецъ, показаться. Приѣмъ ей былъ сдѣланъ самый восторженный; она выходила много разъ, но это всетаки не удовлетворило артистовъ, негодованіе которыхъ постепенно возрастало. На сценѣ выходку партіи приняли за обиду, нанесенную всѣмъ, и къ концу балета прибыло множество, не занятыхъ въ этотъ вечеръ, артистовъ. Вся эта масса, при поднятой еще разъ на вызовъ занавѣси, нахлынула на сцену и многіе стали цѣловать руку и даже платье обиженной танцовщицы. Крики на сценѣ слились съ восторгами зрительной залы и опустить занавѣсъ не было никакой возможности. «Артистическій порывъ былъ такъ искрененъ, такъ силенъ, что нельзя было удержать его въ предѣлахъ театральныхъ правилъ», сказано было въ рапортѣ Московской театральной конторы. Рыцари кошки оказали Санковской медвѣжью услугу, а Андреяновой дали возможность выиграть очень много въ глазахъ публики. Университетское начальство тоже приняло сторону петербургской балерины, исключивъ изъ университета нѣсколько студентовъ, не принимавшихъ даже участія въ «кошачьемъ скандалѣ», единственно за то, что они громко выражали свое несочувствіе таланту Андреяновой. Это наказаніе значительно превышало ихъ проступокъ; университетскіе строгіе судьи не хотѣли подумать, что они имѣли дѣло съ очень молодыми людьми, а «молодость безъ глупости на словахъ, на бумагѣ и на дѣлѣ все равно, что разводъ безъ музыки», сказалъ одинъ изъ писателей 20-хъ годовъ. По возвращеніи въ Петербургъ Андреянова снова съ успѣхомъ заняла первое мѣсто въ балетѣ. Особенно удалась ей роль



Ө. П. ГОРЕВЪ ВЪ РОЛИ БѢЛЬСКАГО И М. Н. ЕРМОЛОВА ВЪ РОЛИ ЦАРИЦЫ МАРФЫ ВЪ ПЬЕСѢ  
«ДМИТРИЙ САМОЗВАНЕЦЪ И ВАСИЛІЙ ШУЙСКІЙ».

своихъ мѣстахъ и волненіе въ партерѣ приняло угрожающіе размѣры, солисты бѣзета, выходныя артисты, служащіе при театрѣ,—словомъ всѣ, кто были на сценѣ, пришли въ совершенное негодованіе. Зашевелилась и полиція и задержала всѣхъ, сидѣвшихъ въ ложѣхъ и въ числѣ нихъ—расшалившася яраго поклонника Санковской, студента П. А. Булгакова, меньшаго брата Константина Булгакова, извѣстнаго подъ именемъ Паши. Послѣ первыхъ минутъ недомыслия въ публикѣ раздались громкіе крики; мужчины махали шляпами, дамы платками. Несмотря на поднявшійся шумъ, явственно слышались вызовы Андреевнѣ, которая рѣшилась, наконецъ, показаться. Приѣмъ ей былъ самый восторженный: она выходила много разъ, но это всетаки не удовлетворило артистовъ, негодованіе которыхъ постепенно возрастало. На сценѣ выходку партіи приняли за обиду, нанесенную всѣмъ, и къ концу тавота прибыло множество, не занятыхъ въ этотъ вечеръ артистовъ, и эта масса при поднятой еще разѣ на вызовъ занавѣси, талашивая на сцену и много стали цѣловать руку и даже платье обиженной танцовщицы. Крики на сценѣ слились съ восторгами зрительной залы и опустить занавѣсь не было никакой возможности. «Артистическій порывъ былъ такъ искрененъ, такъ силенъ, что нельзя было удержать его въ предѣлахъ театральнаго правилъ», сказано было въ рапортѣ Московской театральной конторы. Рядари кошки оказали Санковской медвѣжью услугу, а Андреевнѣ дали возможность выиграть очень много въ глазахъ публики. Университетское начальство тоже приняло сторону петербургской балерины, исключивъ изъ университета нѣсколько студентовъ, не принимавшихъ даже участія въ «кошачьемъ скандалѣ», единственно за то, что они громко высказали свое несочувствіе таланту Андреевнѣ. Это наказаніе значительно превышало ихъ проступокъ; университетскіе строгіе судьи не хотѣли подумать, что они имѣли дѣло съ очень молодыми людьми, а «молодость была слупости на словахъ, на бумагѣхъ и на дѣлѣ все равно, что разводъ безъ мужа», сказалъ одинъ изъ писателей 20-хъ годовъ. По возвращеніи въ Петербургъ Андреевнѣ снова съ успѣхомъ заняла первое мѣсто въ балетѣ. Особенно удалась ей роль





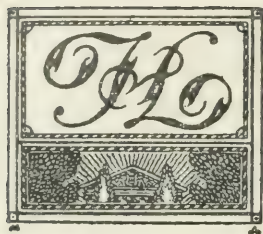


вспыльчивой Графини Вероники въ балетѣ Мазилье и А. Пуни «Своенравная жена», въ которомъ она дѣлила пальму первенства съ знаменитой К. Гризи. Въ началѣ пятидесятихъ годовъ прошлаго столѣтія, сойдя съ Петербургской сцены, Е. И. набрала небольшую балетную труппу и въ качествѣ антрепренерши, отправилась съ ней въ Одессу давать тамъ балетныя представленія. Выборъ времени для такой поѣздки былъ очень не удаченъ,—это было именно въ ту грозную эпоху, когда уже начался прологъ кровавой севастопольской войны. Нѣкоторые изъ артистовъ ея труппы, не успѣвши уѣхать во время изъ Одессы, были очевидцами, какъ англійскіе корабли бомбардировали этотъ городъ. Съ разстроеннымъ здоровьемъ и весьма пошатнувшими средствами, вслѣдствіе неудачной антрепризы, Андреевна вернулась въ Петербургъ, откуда скоро уѣхала въ Парижъ, гдѣ и скончалась 14 октября (26 по новому стилю) 1858 года. Она похоронена на Père-Lachaise, на горѣ Avenue Eugène Delacroix, недалеко отъ Бальзака, Шаплена, Мишле, Казиміра Делавиня и Эмме-Деклэ, создательницы «Жильберты» въ комедіи Мельяка и Галеви «Фру-Фру». Памятникъ, поставленный на ея могилѣ, изображаетъ лежащую женщину, со скрещенными на груди руками—вѣроятно бюстъ артистки. Внизу золотыми буквами начертано: «Heléne Andrianoff, decedée le 26 octobre 1858 г.». Памятникъ этотъ, благодаря заботамъ одного изъ правнуковъ неизмѣннаго поклонника усопшей артистки, проживающимъ постоянно въ Парижѣ, содержится въ образцовомъ порядкѣ.

## ВПЕЧАТЛѢНІЯ СЕЗОНА.

С.-ПЕТЕРБУРГЪ. I. АЛЕКСАНДРИНСКІЙ ТЕАТРЪ.

К. АРАБАЖИНА.



АША образцовая сцена попрежнему сильна своимъ классическимъ репертуаромъ. Традиціи Островскаго, все болѣе и болѣе тускнѣющія на русской сценѣ, еще прочны въ театрѣ, гдѣ главныя роли находятся въ рукахъ мастеровъ искусства.

Рѣдѣютъ ряды представителей классическаго періода нашего театра, но ихъ еще достаточно, чтобы поддерживать славныя традиціи и знакомить современную публику съ отживающимъ міромъ русскаго купечества, стариннаго барства и чиновничества.

Съ отживающимъ — но не отжившимъ міромъ. Тысячи невидимыхъ нитей связуютъ наше прошлое съ настоящимъ, и въ психологіи современнаго человѣка еще не мало настроеній и переживаній, унаслѣдованныхъ отъ старины и вовсе не отжившихъ еще и въ наши дни. Медленно движется общество въ своихъ основахъ; труденъ и тяжелъ путь впередъ, и новыя тонкія напластованія жизни не уничтожаютъ прежнихъ, а только покрываютъ ихъ, часто амальгамируясь и даже сливаясь съ ними въ органическомъ сродствѣ.

Вотъ почему классическій репертуаръ почти никогда цѣликомъ не старѣетъ, и въ какомъ нибудь изъ психическихъ напластованій нашей души, онъ всегда находитъ живые отклики и живой, неподдѣльный интересъ.

Развѣ нѣтъ связи между современностью и Хлестаковыми, Городничими, Градобоевыми, Бобчинскими, Глумовыми, Крутицкими? Конечно есть, и за внѣшними чертами различія всегда не трудно усмотрѣть глубокое внутреннее сходство характеровъ, типовъ, общественныхъ положеній и пр.

Въ области душевныхъ переживаній эволюція еще болѣе медлительна, и старое близко намъ не менѣе, чѣмъ новое. Да вѣдь новымъ такъ часто является хорошо позабытое прошлое!

Нельзя не привѣтствовать стремленія александринскаго театра напоминать объ этомъ прошломъ, возрождая его передъ нами въ чудесныхъ художественныхъ постановкахъ. Въ наступающемъ сезонѣ уже шло нѣсколько пьесъ Островскаго, не сходявшихъ съ репертуара и въ прежніе годы. Возобновлена послѣ значительнаго перерыва комедія: «На всякаго мудреца довольно простоты».

Первое представленіе этой пьесы было настоящимъ триумфомъ Островскаго и исполнителей. Въ зрительномъ залѣ не прекращаясь всѣ пять актовъ стоялъ здоровый, искренній, неподдѣльный смѣхъ, вызываемый, какъ самымъ текстомъ, пропитаннымъ тонкой сатирой и юморомъ, такъ и трактовкой ролей.

Исполнители: Мамаевъ—Давыдовъ, его жена—Савина, генераль Крутицкій—Варламовъ, Турусина—Васильева, Глумовъ—Аполлонскій и Юрьевъ поочереды, мать Глумова—Стрѣльская, Машенька—Шувалова и др.

Талантъ Островскаго, — самъ по себѣ достаточно красочный, всегда дополняется паралельнымъ творчествомъ артистовъ, обогащается новыми чертами и красками.

Нигдѣ такъ ясно и такъ выразительно не обнаруживается значеніе актера и его творчества, какъ въ постановкахъ пьесъ Островскаго. Художникъ-актеръ угадываетъ мелочные намеки автора и часто по намекамъ и эскизнымъ штрихамъ его воспроизводитъ цѣльную картину, создаетъ законченные портреты и типы русскихъ людей.

Комедія «На всякаго мудреца довольно простоты» носить въ себѣ многія черты фарса. Многое въ ней выдвинуто съ изряднымъ пересоломъ; чувствуется по временамъ чисто щедринская карриатура,—злая, съ измѣненными пропорціями и преувеличеніями, но мѣткая, и въ существѣ своемъ правдивая. Русскій реализмъ, вѣдь, весьма своеобразенъ: даже въ «Ревизорѣ» элементы фарса и карриатуры весьма значительны, и для иностранца, не знающаго духа русской жизни, Гоголь кажется прямо неправдоподобнымъ. Въ комедіи «На всякаго мудреца довольно простоты» есть и дѣйствительно не правдоподобное, но не въ главномъ: такъ напримѣръ, жур-

налисты и печать представлены въ едва ли возможной и допустимой каррикатурѣ. Клеветники и шантажисты, конечно, существуютъ; но мы отказываемся представить себѣ такой случай, когда бы даже въ самомъ грязномъ листкѣ могли появиться разоблаченія семейнаго и интимнаго характера съ полной фамиліей и даже портретомъ разоблачаемаго. Это явная и неправдоподобная выдумка. Нѣкоторую долю «выдумки» нужно отнести и на долю техники драматурга. Островскій не стѣсняется прибѣгать къ весьма неожиданнымъ и условнымъ приемамъ для развитія дѣйствія или приведенія его къ концу. Къ такимъ неожиданнымъ приемамъ техники нужно отнести и дневникъ Глумова, который такъ неосторожно ведется и еще съ большей неосторожностью хранится—почему и попадаетъ въ руки г-жи Мамаевой и ея кружка.

Но эти недочеты пьесы не мѣшаютъ ей оставаться жизненной русской комедіей, одной изъ интереснѣйшихъ пьесъ нашего репертуара. Написанная сорокъ лѣтъ назадъ въ эпоху разочарованія великими реформами, она передаетъ ретроградныя настроенія части барства и чиновничества необыкновенно мѣтко и тонко; въ наши дни эти настроенія такъ-же, какъ и сцены ханжества Турусиной, окруженной приживалками, юродивыми, кликушами, странницами и гадалками, — получаютъ своеобразный и очень жизненный интересъ... А выведенные въ комедіи люди еще живы...

Ниль Федосѣвичъ Мамаевъ въ воспроизведеніи Давыдова—типичный брюзга-ворчунъ, любитель длинныхъ рацей и назиданій, черствый, безсердечный человѣкъ, берегущій свой покой, свою сытость и свои деньги, до мозга костей крѣпостникъ и Фамусовъ въ душѣ. Онъ считаетъ себя умнѣе другихъ, но его легко провести за носъ, такъ какъ и онъ падокъ на лесть. Отяжелѣлый и лѣнливый, онъ, повидимому, еще не чуждъ нѣкоторой игривости, и Давыдовъ нѣсколькими художественными жестами даетъ понять объ этомъ въ своей бесѣдѣ съ Глумовымъ, когда онъ даетъ Глумову практическіе совѣты, какъ ухаживать за женой.

Очень важный господинъ,— старикъ по ремаркѣ автора, превращается у Варламова въ добродушнаго генерала, человѣка себѣ на умѣ, но глупаго

и тоже падкаго на лесть. Генераль—любитель театра и старинной трагедіи, въ молодости изрядно пріударялъ за женщинами и сохраняетъ самодовольно-побѣдный видъ и теперь на старости.

Роль Клеопатры Львовны исполняетъ М. Г. Савина. Старѣющая красавица Клеопатра Львовна жаждетъ любви; ея сердце ждетъ благоклоннаго отвѣта. Ее восхищаетъ не столько любовь, сколько самая возможность нравиться. Роль позволяетъ развернуть массу тонкихъ деталей, даетъ много юмора. Удачна мысль вести роль этой кокетки-красавицы въ характерныхъ туалетахъ конца шестидесятыхъ годовъ; они придаютъ какую-то стильную блеклость всему образу, задуманному артисткой, и невольно дополняютъ текстъ. Артистка даетъ однако Клеопатрѣ Львовнѣ нѣкоторыя своеобразныя черты: въ ея Клеопатрѣ Львовнѣ чувствуется какая-то особенная сдержанность — человѣка не чуждаго ума, воли и владѣющаго собой: это не истерическая дама, подчиняющаяся каждой атакѣ нервовъ, это женщина способная отомстить за измѣну, но готовая и на прощеніе, она не теряетъ надежды на будущее примиреніе съ Глумовымъ, и этимъ очень искусно подготовляетъ и конецъ пьесы: слова Крутицкаго о томъ, что Глумова черезъ нѣсколько времени можно опять приласкать, не кажутся уже неожиданными и странными такъ-же, какъ и многообѣщающія реплики другихъ лицъ:

Бородулинъ. Непремѣнно!

Мамаевъ. Я согласенъ.

Мамаева. Ужъ это я возьму на себя!

Тонкой и ярко очерченной фигурой является у Островскаго Турусина (г-жа Васильева). Хорошо пожившая въ свое время барынька, на старости лѣтъ ударила въ ханжество. Но она еще молода, бѣсъ еще силенъ. Въ исполненіи г-жи Васильевой Турусина силится съ нимъ справиться; въ разговорѣ со старымъ ея поклонникомъ Крутицкимъ, сладкія воспоминанія сильны; они загораются на ея лицѣ тонкой еле уловимой игрой мускуловъ. Рядъ пробѣгающихъ по лицу тѣней внѣшняго неудовольствія вотъ вотъ готовы расплыться въ сіяющей улыбкѣ. Смиренье и чувственность борются

въ рядѣ мимическихъ переживаній. Старое еще не улеглось въ юродствующей и ханжествующей барынѣ, и этими штрихами г-жа Васильева дорисовываетъ чудесно задуманную авторомъ и типичную для русскаго барства фигуру.

Въ прежніе годы роль Манефы играла нынѣ уже покойная Левкѣва. Она создавала великолѣпную фигуру плутоватой, чувственной, лукавой бабы чревоугодницы, доступной звону злата, но не идущей дальше вкусной ѣды, водки и беззаботной жизни. Это былъ незабвенный полный юмора образъ. Новая Манефа въ лицѣ г-жи Шаровьевой, быть можетъ и въ соотвѣтствіи съ духомъ нашего времени,—даетъ Манефѣ иной обликъ, тоже весьма интересный; это грозная зловѣщая Манефа, наглая и воинствующая. Она не такъ проста и элементарна, какъ Манефа—Левкѣва. Въ ней меньше юмора; но за то она вызываетъ больше жути. Дублирующая съ г-жей Шаровьевой артистка Чижевская даетъ болѣе дряхлый обликъ Манефы и возстановляетъ нѣкоторыя ея комическія черты.

Въ роли Городулина дублирующій съ Далматовымъ г. Корвинъ-Круковской выдвигаетъ въ Городулинѣ черты пустого малаго и свѣтскаго пшюта, давая тѣмъ нѣсколько своеобразное толкованіе роли.

Наиболѣе интересной фигурой въ этой комедіи Островскаго является Глумовъ. Глумовъ появляется у Островскаго и раньше, и черезъ два года послѣ написанія этой комедіи,—въ «Бѣшенныхъ деньгахъ» (1870).

Если судить по этой послѣдней пьесѣ, то Глумовъ довольно пустой человѣкъ изъ прожигателей жизни: онъ проводитъ время въ обществѣ Телятевыхъ и Кучумовыхъ; у него языкъ, не чуждый остроты; онъ способенъ на мелкія гадости, любитъ прибѣгать къ анонимнымъ письмамъ; но въ общемъ—мелкій и пустой человѣкъ.

Совсѣмъ не таковъ онъ въ комедіи «На всякаго мудреца довольно простоты». И намъ кажется, что Аполлонскій вѣрно понимаетъ его. Въ толкованіи Аполлонскаго Глумовъ человѣкъ уже не слишкомъ молодой. Ему, можетъ быть, лѣтъ подъ тридцать. Онъ уже перебѣсился; бездѣльничанье и легкія газетныя занятія ему надоѣли. Онъ уже изучилъ людей. Назрѣла пора составить себѣ прочное положеніе. Въ его рукахъ опытъ

прожитыхъ лѣтъ; онъ знаетъ всѣ пружины жизни. И подкупъ, и лесть, и подметныя письма, и интриги, и путь черезъ благочестивыхъ мошенницъ, всѣ средства ему вѣдомы, и онъ твердой рукой, мастерски пускаетъ ихъ въ ходъ. Онъ энергиченъ и смѣлъ; у него сильная воля: это дѣлецъ черствый и холодный, расчетливо взвѣшивающій шансы и безжалостно топчущій людей, стоящихъ ему на дорогѣ; онъ замучилъ загоня свою мать своими порученіями, и Стрѣльская тонко подчеркиваетъ эту замученность матери. Она и замучена и испугана властнымъ сыномъ, широкій размахъ плановъ котораго даже придавливаетъ ее. Глумовъ-Аполлонскій идетъ къ поставленной цѣли стремительно, смѣло, умно, находчиво; онъ прямо кузнецъ своего «счастья». Онъ вертитъ людьми, какъ маріонетками. Съ каждымъ лицомъ, стоящимъ на его пути, онъ иной человѣкъ. Передъ Крутицкимъ раболѣпень, передъ Городулинымъ либераль. Несчастная случайность разбиваетъ его планы.

Болѣе юнымъ рисуется Глумовъ Юрьеву, а потому менѣе опытнымъ, но и Юрьевъ даетъ какую-то стремительную напряженность энергіи молодого карьериста. Въ его исполненіи Глумовъ болѣе изященъ и почти маменькинъ сынокъ; готовность Мамаева приглубить его болѣе понятна; но у Аполлонскаго болѣе понятна зрѣлая обдуманность поведенія Глумова и тонкая расчетливость cadaго шага.

Въ общемъ возобновленіе комедіи «На всякаго мудреца довольно простоты» — чрезвычайно удачная и удачно осуществленная мысль.

\* \* \*

Слѣдующей постановкой сезона явилось возобновленіе пьесы Чехова «Ивановъ».

Это первая большая пьеса Чехова, написанная еще въ старыхъ тонахъ. Въ свое время «Ивановъ» шелъ на сценѣ Александринскаго театра съ большимъ успѣхомъ. Здѣсь нѣтъ еще «настроенія». Чеховъ не мечталъ еще тогда вмѣстѣ съ Треплевимъ о томъ, что «нужны новыя формы», не порицалъ еще современнаго ему театра, какъ «рутину и предрасудокъ». Только въ двухъ трехъ пунктахъ перваго акта чувствуется будущій тво-

рецъ новой драмы. настроеній съ ея паузами, полутонами, полувывявленными переживаниями, отсутствіемъ дѣйствія, паѳоса, крика, выстрѣловъ, монологовъ и проч. Драма «Ивановъ»—это еще чисто индивидуальная драма. Ея герой хотя и надломленъ жизнью, но все-же незаурядный человекъ. Онъ «надорвался», но еще способенъ на сильныя и яркія вспышки. Въ немъ чувствуется еще темпераментъ. Онъ неврастеникъ, но не сдобная булка съ добродушнымъ и румянымъ лицомъ.

Интересно отмѣтить, что Московскій Художественный театръ, нашедшій ключъ къ исполненію позднѣйшихъ пьесъ Чехова, — всего слабѣе играетъ «Иванова». Онъ ставитъ эту пьесу въ тѣхъ-же тонахъ, какъ и другія Чеховскія пьесы, и это крупная ошибка. Качаловъ слишкомъ вялъ и безволенъ, слишкомъ нытикъ. Его нельзя любить; его не могла бы любить и экзальтированная Саша, жаждущая активной любви. Въ старой постановкѣ Александринскаго театра пьеса шла въ обычномъ стилѣ Александринскаго театра и шла очень хорошо. Г. Озаровскій выдвинулъ новые чеховскіе тона въ стилѣ театра Станиславскаго, насколько, конечно, это было возможно при ярко самобытномъ характерѣ дарованія премьеровъ Александринскаго театра. Г. Ходотовъ, какъ и Качаловъ, выдвинулъ на первый планъ безволіе и неврастенію. Ивановъ у Ходотова рыхлый мужчина съ чуть чуть опухшимъ розовымъ лицомъ, словно сдобная булка. Онъ мягокъ, женственъ; въ немъ совсѣмъ не чувствуется прежній боецъ, который еще *годъ назадъ* былъ «добръ» неутомимъ, горячъ, здоровъ и силенъ, говорилъ такъ, что трогаль до слезъ даже невѣждъ, умѣлъ плакать, когда видѣлъ горе, возмущался, когда встрѣчалъ его. «Зналь, что такое вдохновеніе, зналь прелесть и поэзію такихъ ночей... Вѣровалъ въ будущее, какъ въ глаза родной матери...»

Это обаятельный человекъ, и неврастенія, усталость и общественная апатія, среда дикарей, еще не сломили его окончательно. Въ его отказѣ отъ Саши чувствуется не только одно—слабнячество неврастеника, а одновременно и могучая работа неугомнившейся совѣсти. Его самоубійство ярко и эффектно. Г. Ходотовъ, артистъ молодой формациі, хотя и взросшій



въ старыхъ традиціяхъ, по понятнымъ причинамъ увлекся другимъ толкованіемъ, приближающимъ Иванова къ позднѣйшимъ персонажамъ Чеховскихъ драмъ.

Въ полномъ соотвѣтствіи съ замысломъ автора даетъ Савина трогательный образъ страдающей, хрупкой женщины, любящей, но непонимающей своего мужа; нѣжной, несчастной, одинокой и покинутой; способной на рѣзкія и несправедливыя обвиненія, но заслуживающей оправданія въ своей великой скорби, въ своей трагической болѣзни, передъ которой раскрывается уже послѣдняя трагедія жизни—могила.

— «Почему за любовь не отвѣчаютъ любовью и за правду платятъ ложью», спрашиваетъ она, и не получаетъ отвѣта.

«Цвѣты повторяются каждую весну, а радости—нѣтъ» — вотъ величайшая трагедія жизни, обвѣянная своеобразной красотой и поэзіей. Сарра поэтическій образъ по замыслу автора—такова и въ исполненіи. Тонкіе нѣжные краски, мягкость тона, хрупкость и поэзія гибкихъ воздушныхъ движеній надломленнаго чахоткой организма—все это не поддается описанію и требуетъ большаго, чѣмъ блѣдныя выраженія критики, съ ея безсиліемъ словъ.

Намъ кажется, что г. Петровъ смягчаетъ доктора Львова и дѣлаетъ его почти добродушнымъ. А между тѣмъ этотъ тупой и деревянный радикаль, котораго такъ и «распираетъ» отъ честности—по истинѣ одинъ изъ злыхъ геніевъ того общества, въ которомъ гибнутъ Ивановы. Львовъ—одна изъ отвратительнѣйшихъ фигуръ русской дѣйствительности. И этого честнаго «народника» Чеховъ нарисовалъ съ большимъ мастерствомъ и очень зло. Непрошенный судья, увѣренный, что онъ всегда правду матку рѣжетъ, совершенно не понимающій человѣческой природы, тупой и далеко не безпристрастный человѣкъ, не тонкій и не умный цензоръ нравовъ и современный обличитель,—онъ долженъ на сценѣ вызывать къ себѣ настоящую бурю ненависти и антипатіи.

Въ исполненіи Конрада Яковлева ярко подчеркнута дряблая и добродушно пьяная безхарактерность Лебедева; но меньше подчеркнута другая

его черта: Лебедевъ земець и либераль. Это роднить и сближаетъ его съ Ивановымъ.

\* \* \*

Нельзя пройти молчаніемъ и третью новинку театра—постановку «Ифигеніи въ Авлидѣ» Эврипида и «Эринніи» Леконтъ де Лиля.

Для перваго спектакля была выбрана античная драма Эврипида и написанная на тотъ же сюжетъ современная пьеса Леконта де Лиля. Выборъ нельзя не признать вполнѣ удачнымъ. Имъ заранѣе устранялся одинъ изъ крупныхъ дефектовъ постановки старинныхъ пьесъ—ихъ относительной отчужденности отъ нашихъ интересовъ. Драма Эврипида не такъ чужда намъ, какъ другія античныя произведенія, и по формѣ и по содержанию.

Трагедія Эврипида изящнѣйшее произведеніе, озаренное блескомъ эллинской геніальности и поэзіи. Ифигенія—одинъ изъ обаятельнѣйшихъ образовъ міровой литературы. Тонкій скептикъ и философъ, Эврипидъ свободно относится къ традиціи. Онъ простъ и человѣченъ въ своемъ творествѣ. Тяжелыя котурны античной трагедіи ему нужны только какъ форма, поскольку она не сковываетъ его творчества. Эврипида интересуетъ человѣческая душа, характеры,—а не мифъ и трагическое столкновение съ рокомъ. Въ мифъ Эврипидъ не вѣритъ. Устами Агамемнона онъ высказываетъ смѣлое сомнѣніе въ истинности мифа о Ледѣ, считая его простой сказкой. Жрецовъ онъ называетъ «отродіемъ подлымъ и любящимъ честь». Для него гадатель — «человѣкъ, который въ случаѣ удачи много вретъ, а въ случаѣ неудачи—и слѣдъ его пропалъ».

Тѣмъ проникновеннѣе и вдумчивѣе подходитъ Эврипидъ къ человѣческой душѣ, обнаруживая глубочайшее пониманіе тончайшихъ движеній человѣческаго сердца и серьезное знаніе быта.

Какъ тонко понимаетъ онъ честолюбца Агамемнона, который, рѣшивши добиться почетнаго избранія въ вожди, «каждому давалъ руку, каждому оборванцу открывалъ свои двери, здоровался по одиночкѣ со всѣми, даже съ тѣми, кто не нуждался въ этомъ»!... А когда достигъ своей цѣли, измѣнился до неузнаваемости. Какъ мѣтко и характерно въ бытовомъ отно-

шеніи изображены столкновенія двухъ братьевъ—Менелая и Агамемнона. Какъ живая вырисовывается передъ нами жена Агамемнона—нравная, строптивая, властная Клитемнестра, отстаивающая свои права въ семьѣ и въ семейныхъ обрядахъ, которые ея дѣло, а не мужа. Прелестенъ юноша Ахиллъ, рыцарь безъ страха и упрека, стыдящійся бросить нескромный взоръ на женщину и чужую жену въ особенности; всегда готовый стать на защиту ея чести и достоинства.

Образъ—опередившій эпоху расцвѣта рыцарства!

Еще обаятельнѣе образъ Ифигеніи. Ифигенія—прелестная дѣвушка, вся залитая сіяніемъ молодости, свѣта, здоровья, жизнерадостности. Она такъ любитъ жизнь; она такъ радуется предстоящему браку; она такъ мила въ бесѣдѣ съ любимымъ отцомъ, не разъ баловавшимъ ее на своихъ колѣняхъ; такъ нѣжна и застѣнчива; такъ граціозна и такъ обаятельна своею кокетливою молодостью, съ «стыдливо опущенными глазками» и прелестной «русой головкой». Но въ этой русой, балованной головкѣ, не знавшей горя и тяжкихъ думъ, вдругъ загорается не меркнувшимъ свѣтомъ великая мысль о свободѣ, о благѣ и счастьѣ родного края, и жертва жизнью уже кажется ей великимъ счастьемъ, и въ своемъ подвигѣ она уже прозрѣваетъ свое безсмертіе.

Дивное, неотразимо привлекательное сочетаніе молодости, дѣвичьей чистоты и гражданскаго величія.

Образы, созданные Эврипидомъ—общечеловѣчны, близки, понятны и доступны намъ. Стоитъ прочувствовать ихъ, пережить съ ними то, что они пережили и перечувствовали, и тогда совсѣмъ не трудно выразить ихъ соотвѣтствующими приемами современной намъ техники.

Къ сожалѣнію, на пути къ достиженію такой цѣли всегда стоятъ чисто внѣшнія препятствія и нѣкоторые предрасудки.

Внѣшнія препятствія—въ структурѣ древне-греческой драмы, объясняемой ея религіознымъ происхожденіемъ. Хоры, пѣніе и прочее. Но это препятствіе чисто формальнаго характера и въ особенности въ отношеніи къ Эврипиду: онъ вѣдь только формально связанъ съ традиціями. Поэтому непонятный и неудобный для насъ хоръ слѣдуетъ упростить: ни общаго

ВПЕЧАТЛѢНІЯ СЕЗОНА.

пѣнія, ни мелодекламации, а просто читка, довѣряемая не всему хору, а его корифеямъ.

Мысль отъ этого только выиграетъ, а вѣдь въ драмѣ главное—мысль, чувства, а не форма. По этой же причинѣ, какъ ни заманчиво соединять драму съ оперой, слѣдуетъ отказаться отъ музыки, сопровождающей текстъ и оставить музыку только для антрактовъ и паузъ.

Къ числу крѣпко утвердившихся на сценѣ предразсудковъ я отношу и мысль, сковывающую актеровъ и мѣшающую жизненности игры—о какой то особенной величавой важности исполненія. Какая величавость пристала милому ребенку Ифигеніи? Зачѣмъ долженъ быть надуть и величавъ застѣнчивый юноша Ахиллъ! Почему аттическій ямб долженъ звучать, какъ могильный звонъ, рядами мѣрныхъ повышеній и пониженій.

Упростимъ форму, выдвинемъ сущность и мы достигнемъ громаднаго результата; творенія греческаго генія безсмертны, и мы должны сдумѣть сдѣлать ихъ доступными и нашей театральной публикѣ. Люди всегда были людьми, человѣческое всего цѣннѣе и для насъ. Античный міръ и его творчество безсмертны — въ своемъ *существовѣ*, а сборная *форма* не должна подавлять сущности.

## II.

### НОВЫЙ ДРАМАТИЧЕСКІЙ ТЕАТРЪ.

#### К. АРАБАЖИНА.

Новый драматическій театръ, получившій также названье Андреевскаго, замѣнилъ собою театръ новыхъ исканій г-жи Комиссаржевской, являясь, однако, по существу продолженіемъ прошлогодняго театра гг. Фальковскаго, Леванта и режиссера г. Карпова.

Такимъ образомъ за прекращеніемъ антрепризы г-жи Комиссаржевской однимъ серьезнымъ драматическимъ театромъ въ Петербургѣ стало меньше, о чемъ нельзя не пожалѣть. Театръ г-жи Комиссаржевской явился какъ нельзя кстати для того, чтобы дать выходъ модернистскимъ теченіямъ части русской литературы и искусства. Это былъ дѣйствительно

театръ исканій. Нельзя не признать большой заслугой его руководителей смѣлая попытка найти новыя формы сценическаго творчества, не похожія ни на то, что далъ Московскій Художественный, ни нашъ классическій театръ.

Стилизованныя постановки при всей конечной ихъ безуспѣшности были рядомъ очень интересныхъ опытовъ сценическаго новшества и, являясь любопытной главой въ исторіи русскаго драматическаго искусства, прошли для нашего театра не безслѣдно. Послѣ этихъ постановокъ многія крайности художественнаго натурализма стали, конечно, совершенно невозможными; были полезныя результаты названныхъ постановокъ и въ смыслѣ чисто отрицательныхъ выводовъ. Стилизація, какъ путь опрощенія сцены до примитива, какъ пріемъ, отрицающій полноту чувственныхъ воспріятій,—основу искусства,—конечно, потерпѣла крушеніе. Нельзя свести искусство трехъ измѣреній, дѣйствующее на наши чувства полнотой и красочностью образа, къ фигурамъ двухъ измѣреній на плоскости. Но условныя постановки дали и нѣчто положительное. Онѣ доказали, по справедливому мнѣнію Брюссова, что на сценѣ условный элементъ всегда неизбѣженъ, всегда существовалъ и будетъ существовать.

Итогамъ стилизаторскаго «періода» русской сцены слѣдуетъ посвятить болѣе обстоятельную статью. Теперь прибавимъ лишь къ сказанному о театрѣ г-жи Комиссаржевской, что онъ, несомнѣнно, выдѣлялся среди всѣхъ частныхъ театровъ и тщательностью постановокъ и литературнымъ подборомъ пьесъ. Сама г-жа Комиссаржевская отказалась въ послѣдній сезонъ своей антрепризы отъ стилизаціи, но не вернулась и къ реально-художественнымъ постановкамъ. Отрицая стилизацію, она съ очевидной непослѣдовательностью продолжала, однако, ставить однѣ пьесы въ постановкѣ г. Мейерхольда, другія шли тоже въ условныхъ тонахъ новыхъ режиссеровъ г.г. Комиссаржевскаго и Евреинова.

Полнымъ возвратомъ къ реально-художественному стилю явились театръ г.г. Фальковскаго и Леванта прошлаго сезона въ театрѣ у Полицейскаго моста (залъ бывшій Кононова) и его прямое продолженіе новый драматическій театръ на Офицерской улицѣ. Преемственность этихъ

двухъ театровъ очевидна: тотъ-же составъ артистовъ — г-жи Садовская, г.г. Самойловъ, Александровскій и др. Ушелъ г. Судьбининъ, приглашенъ г. Тинскій. Режиссера г. Карпова замѣнилъ г. Санинъ.

Новый театръ открылся пьесой Л. Н. Андреева «Дни нашей жизни», въ постановкѣ г. Карпова, выдержавшей въ прошломъ сезонѣ чуть-ли не сто представленій и давшей Петербургу возможность познакомиться съ талантливымъ исполнителемъ роли офицера г. Александровскимъ.

Легкая комедія Андреева, — несмотря на общій пессимистическій взглядъ автора на «дни нашей жизни», на наше студенчество, его дряхлость, мягкотѣлость и неприглядность къ борьбѣ и серьезному труду, — имѣла на сценѣ вполнѣ заслуженный успѣхъ. Кромѣ Александровскаго, она дала возможность выдѣлиться и симпатичному дарованію артистки Садовской. Но есть предѣлы всякому успѣху, и въ этомъ сезонѣ «Дни нашей жизни» уже не дѣлали сборовъ. Первой новой постановкой, въ которой дебютировалъ вновь приглашенный театромъ режиссеръ, явилась комедія Е. Н. Чирикова «Царь природы».

Мягкій, добродушный, немного наивный юморъ Чирикова хорошо извѣстенъ читателю и театральной публикѣ. Чириковъ хорошій бытописатель и знатокъ мелкой обывательщины. Еще недавно имъ дана превосходная, полная юмора, картина этой обывательщины въ разсказѣ «Сердянская республика» въ «Новомъ журналѣ для всѣхъ». Безхитростная простота, за которой скрывается лукавая усмѣшка автора, знаніе бытового тона и пониманіе обывательской души — вотъ главныя достоинства писателя.

Но есть и недостатокъ, общій многимъ его произведеніямъ: ужъ слишкомъ мелокъ и ничтоженъ тотъ обыватель, который привлекаетъ вниманіе автора. Его чиновникъ изъ комедіи «Во дворѣ и во флигелѣ» младшій братъ Акакія Акакіевича Башмачкина. Спору нѣтъ, что онъ еще возможенъ въ глухомъ захолустѣ: какихъ только слоевъ и напластованій не таитъ въ себѣ родная почва! Наша матушка-Русь живетъ и XX и XII вѣкомъ до сего дня. Стоитъ-ли только останавливать наше вниманіе

на явно отсталыхъ и устарѣлыхъ формаціяхъ и пережиткахъ жизни? Это большой вопросъ.

Въ комедіи г. Чирикова царь природы—тоже мелкій чиновникъ, поднявшій знамя «бунта» противъ скучной сѣрой обыденщины. Этотъ «бунтъ» выражается въ наивной и весьма примитивной формѣ. Чиновникъ Сократъ Петровичъ Передрягинъ хочетъ полетѣть. Надоѣла ему однообразная жизнь, и сердце рвется къ чему-то смѣлому, необычному, отрывающему отъ прозы. Отецъ Передрягина когда то отъ скуки «воспротестовалъ» тѣмъ, что выѣхалъ на улицу на коровѣ, верхомъ. Сынъ хочетъ полетѣть вмѣстѣ съ m-lle Глюкъ на воздушномъ шарѣ. Онъ жаждетъ испытать новыя и сильныя ощущенія. Онъ одинъ откликнулся на приглашеніе m-lle Глюкъ. Онъ самый смѣлый человѣкъ въ городѣ.

Рѣшимость Передрягина производитъ въ городѣ сенсацію. Заволновалось болото стоячее, и Чириковъ рассказываетъ, что изъ этого вышло.

Въ сущности это чисто писательскій капризъ — придаться къ такому поводу, чтобы написать жанровую сценку. У автора не было никакого намѣренія воспользоваться злободневностью сюжета. Воздухоплаванье тутъ ни причемъ, и пузырь, на которомъ летитъ m-lle Глюкъ, самаго устарѣлаго типа. Полетитъ-ли на шарѣ г. Передрягинъ или скажетъ кому-нибудь «смѣлую» рѣчь на благотворительномъ собраніи общества попеченія о бездомныхъ собакахъ—рѣчь, которая не понравится женѣ исправника, или совершитъ еще болѣе смѣлый поступокъ, на примѣръ «выкосить» на пари гимназію, какъ земскій начальникъ Калибаба — результаты будутъ тѣ-же: закопошится муравейникъ, а тамъ уже пошла писать губернія.

Важень не сюжетъ чисто анекдотическаго характера, а тотъ жанровый узоръ, который на немъ вышить. И Чириковъ несмотря на знакомыя намъ черты уже не разъ воспроизведеннаго быта, даетъ въ своей жанровой картинкѣ не мало блесковъ своеобразнаго остроумія, много тонкихъ штриховъ и своеобразныхъ положеній. Чириковъ доказалъ намъ, что быть неистощимъ въ своихъ комбинаціяхъ, хотя можетъ быть и застыль въ своихъ основныхъ чертахъ.

Задача актеровъ и режиссера въ особенности и заключалась въ томъ, чтобы оттѣнить на обычномъ бытовомъ фонѣ тѣ черты своеобразнаго, тѣ крупныя новизны, тѣ вспышки тонкой наблюдательности, которыми выдѣляется данное произведеніе изъ ряда другихъ ему подобныхъ. И попади эта пьеса на классическую сцену, ее разыграли бы тамъ съ тѣмъ художественнымъ знаніемъ красокъ и чувствомъ мѣры, которыя присущи большимъ талантамъ. Не потребовалось бы даже режиссера, чтобы дать полную юмора картину въ стилѣ Маковского. «Помолвка въ галерной гавани»— въ исполненіи александринцевъ тому порукой. Но и для режиссера здѣсь было бы дѣло. Онъ долженъ былъ бы сгладить недочеты пьесы, сократить ее. Автору не всегда видно, какъ выглядить его пьеса со сцены. По нашему мнѣнію, анекдотическій сюжетъ пьесы слишкомъ несодержателенъ для четырехъ актовъ. Ее легко было бы сократить въ три. Для этого стоило бы только сцену чествованья смѣлаго аэронавта перенести въ третій актъ, въ клубъ и все закончить скандаломъ въ клубѣ и исправническимъ veto. Въ пьесѣ много повтореній, много излишняго. Задача режиссера не размазывать недостатки, а умѣло сглаживать ихъ. Когда у режиссера дурной глазъ, онъ поступаетъ какъ разъ наоборотъ... Это плохая услуга автору. Еще хуже, если въ такой обывательской пьесѣ обнаружится вкусъ къ грубому, рѣзкому, крикливому и аляповатому. Пьеса Чирикова—забавная, незатѣйливая комедія, требующая самой нехитрой, но бойкой и колоритной игры и хорошаго веселаго комедійнаго тона. Тутъ нѣтъ мѣста ни «настроеніямъ» и замысловатымъ архитектурнымъ постройкамъ, столь излюбленнымъ въ послѣднее время съ легкой руки Станиславскаго. Не нужно мобилизаціи «массъ» и т. п. кунштюковъ дешевой техники. Тутъ нужна хорошая индивидуальная игра. Изъ исполнителей заслуживаетъ вниманія г-жа Голубева, не пощадившая себя для роли жены Передрагина. Она дала хорошо задуманный образъ уставшей женщины, замученной бѣдностью, пленками и однообразіемъ жизни. Г-жа Садовская удачно и стильно ведетъ роль жаждущей сильныхъ ощущеній элегантной провинціальной дамы. Мягко и вдумчиво исполнилъ неяркую роль врача г. Лебединскій. Типиченъ чи-





В. Ф. ЛЕБЕДЕВЪ (ЮРОДИВЫЙ) И А. В. ВАСЕНИНЪ (ИВАНУШКА-ДУРАЧЕКЪ)  
ВЪ ПЬЕСЪ «ДМИТРІЙ САМОЗВАНЕЦЪ И ВАСИЛІЙ ШУЙСКІЙ».

Задача авторов и режиссера в особенности и заключалась в том, чтобы отбросить на обширном бытовом фоне те черты своеобразного, те крупицы новизны, те вспышки тонкой наблюдательности, которыми выделится данное произведение из ряда других ему подобных. И попади эта пьеса на классическую сцену, ее разыграли бы там с тем же художественным знанием красок и чувством меры, которые присущи большим талантам. Не потребовалось бы даже режиссера, чтобы дать полную юмора картину в стиле Маковского. «Помолвка в галерной гавани» — в исполнении Александринки тому порукой. Но и для режиссера здесь было бы дело. Он должен был бы сгладить недочеты пьесы, сократить ее. Автору не следовало бы выскочить из пьесы со сцены. По нашему мнению, она могла бы состоять из пьесы сорокатым несодержательный для четырех актов. Ее легко было бы сократить в три. Для этого стоило бы только сцену чествования счлала аэроавта перенести в третий акт, в клуб и все закончить скандалом в клубе и исправническим veto. В пьесе много повторений, много излишнего. Задача режиссера не называть недостатки, а умело утаивать их. Когда у режиссера дурной глаз, он поступает совсем раз наоборот... Это плохая услуга автору. Еще хуже, если в такой обзорной пьесе обнаружится вкус к грубому, рвзкому, крикливому и аляповатому. Пьеса Чирисова — забавная, незатейливая комедия, требующая самой нехитрой, но бойкой и колоритной игры и хорошего владения комедийным тоном. Тут нет места ни «настроениям» и замысловатым архитектурным постройкам, столь излюбленным в последние годы с легкой руки Станиславского. Не нужна мобилизация «массы» и т. п. кунштемы дешевой техники. Тут нужна хорошая индивидуальная игра. Из исполнителей заслуживает внимания г-жа Голубева, не пощадившая себя для роли жены Передрягина. Она дала хорошо задуманный образ уставшей женщины, замученной бедностью, деленками и однообразием жизни. Г-жа Садовская удачно и стильно ведет роль жаждущей сильных ощущений элегантой провинциальной дамы. Мягко и вдумчиво исполнил неяркую роль врач г. Лебединский. Типичен чи-





новникъ Свищовъ, уязвленный тѣмъ, что онъ не получилъ образованія и потому гадко и пошло ненавидящій образованныхъ.

Вообще чувствуется, что артистическія силы театра хотя и не крупны, но съ ними можно бы достигать и удовлетворительные результаты при условіи вдумчивой и чуткой режиссуры.

Театру, повидимому, не хватаетъ тонкаго знатока сцены и литературы для общаго принципіальнаго руководства режиссерскою частью.

\* \* \*

Этотъ недостатокъ общаго принципіальнаго наблюденія весьма ощутительно замѣтенъ въ постановкѣ новой пьесы Леонида Андреева «Анфиса». Это должна была быть боевая премьера и на нее возлагались большія надежды. Пьеса Чирикова быстро сошла съ репертуара. «Вѣрность» Зайцева—литературная, но слабая вещь. Ея сюжетъ косвенно примыкаетъ къ сюжету «Анфисы», но пьеса Андреева—болѣе широкаго діалагона.

Леонидъ Андреевъ спускается здѣсь съ высотъ, куда унеслась его мысль въ «Анатэмъ», на землю и даетъ намъ новую бытовую пьесу съ чертами Карамазовщины, но въ стилѣ *moderne*.

Героя пьесы Костомарова любятъ три сестры. Изъ нихъ одна Александра (г-жа Садовская) замужемъ за Костомаровымъ, имѣетъ отъ него дочь, ожидаетъ другую. Вторая сестра Анфиса, вдова, демоническая натура, дѣлается любовницей мужа своей сестры, а третья сестра еще подростокъ-гимназистка собирается стать любовницей.

Пьеса написана, повидимому, слишкомъ поспѣшно и характеры не разработаны, а только намѣчены. Въ дѣйствіи они не вырисовываются, и зрителю только остается догадываться почему дѣйствующія лица ведутъ себя такъ, а не иначе, почему бранятся, кричатъ, волнуются, говорятъ другъ другу оскорбительныя рѣчи.

Неясенъ прежде всего герой этой пьесы—Костомаровъ. Повидимому, онъ намѣченъ сильнымъ, безжалостнымъ человѣкомъ, стоящимъ выше морали и другихъ «предразсудковъ». Онъ идетъ на встрѣчу всякой атакѣ чувственности легко и просто. Никакихъ угрызений совѣсти, колебаній,

сомнѣній. Это, пожалуй, Керженцовъ изъ «Мысли», — разсказа того же автора, съ нѣкоторыми чертами челоуѣка-звѣря изъ «Бездны» и разсказа «Въ туманѣ». Женщинъ онъ презираетъ и полагаетъ, что ихъ не слѣдовало бы даже крестить. Со своими любовницами онъ не церемонится. «Ты мнѣ не нужна» — говоритъ онъ Анфисѣ съ большой душевной черствостью. Можно догадываться, что отношенія его къ Анфисѣ не чужды сильныхъ схватокъ двухъ независимыхъ и самостоятельныхъ натуръ. Анфиса не разъ оскорбляетъ любовника, а потомъ ползаетъ передъ нимъ на колѣняхъ. Любитъ и, чувствуя свое безсиліе, ненавидитъ. Ненавидитъ и оскорбляетъ ее по временамъ и Костомаровъ. Очень сильная сцена между двумя сильными натурами во второмъ актѣ, когда Костомаровъ хватаетъ за руку безсильную въ своей ненависти Анфису и, глядя ей въ глаза, сравниваетъ ее со змѣей, которой онъ когда то перебилъ хребетъ, а она глядѣла ему въ глаза взорами, полными ненависти.

Костомаровъ презираетъ Анфису, потому что она оказалась такой же женщиной, какъ и другія. Она обманула его. Говорила о своей гордости, а она вовсе не горда; о своемъ челоуѣческомъ достоинствѣ, а унижалась; о своей смѣлости, а не смѣетъ открыто и при всѣхъ сказать ему, что онъ подлець.

За ужиномъ на крестинахъ Костомаровъ грубо и пошло издѣвается надъ Анфисой и получаетъ подлеца. Во время общаго переполоха она заявляетъ присутствующимъ о своей любовной связи съ Костомаровымъ, повергая въ благочестивое негодованіе своихъ родителей изъ купеческаго званія.

Этотъ «героизмъ» Анфисы, напоминающій скорѣе истерическій припадокъ, приводитъ въ восторгъ Костомарова и онъ гонитъ всѣхъ «къ чорту» и вновь хочетъ жить только съ одной Анфисой. Сборы къ отъѣзду въ Петербургъ прерываются приходомъ третьей сестры-подростка (г-жа Полевицкая), которая объявляетъ Костомарову, что любитъ его и хочетъ принадлежать ему. Костомаровъ не прочь и отъ новой любви, но разговоръ подслушанъ Анфисой. Она рѣшается отомстить Костомарову и подноситъ ему въ рюмкѣ

ликера ціанистый кали. Костомаровъ, видимо, уже уставшій жить, почти сознательно принимаетъ ядъ и тѣмъ кончаетъ свое безпутное существованіе.

Изъ пьесы совсѣмъ не видно, что за человекъ Костомаровъ: каковы его отношенія въ жизни, общественнымъ вопросамъ, людямъ. Фигура очень не дорисованная. Не то обыкновенный распутникъ, не знающій удержу своей чувственности, не то російскій «сверхъчеловѣкъ.»

Также неясна и фигура «инфернальной» женщины Анфисы.

Бытовой характеръ пьесы нарушается вторженіемъ неяснаго символа въ образъ старухи-бабушки, которая все видитъ и слышитъ, но притворяется не видящей и не слышащей. Нѣчто вродѣ Времени-звонаря, уставшаго отъ жизни,—изъ «Царя-Города» или «Прамати» Грильпарцера. Этотъ символическій образъ, какъ то назойливо протискаивающійся къ нашему вниманію, какъ то совсѣмъ не вяжется съ реально-бытовымъ характеромъ всей пьесы и является данью прежнимъ слабостямъ автора, падкаго на мистическій и символическій и всякіе иные туманы. При всѣхъ своихъ недостаткахъ и незаконченности пьеса не безъ достоинствъ. Она написана прекраснымъ языкомъ, съ обычнымъ андреевскимъ темпераментомъ. Нѣкоторыя сцены хорошо задуманы. Прекрасно написана упомянутая выше сцена со «змѣей», тонко и художественно проведена сцена между двумя сестрами, сначала между Александрой, женой Костомарова, и Анфисой, а потомъ этой послѣдней и младшей сестрой. Выдержанный и продуманный образъ сестеръ — Александры и Нины. Много и ненужныхъ персонажей. Пьеса слаба потому, что неясна ея цѣль: ни опредѣленной общей идеи, ни психологическаго анализа.

Поражаетъ безучастное отношеніе автора къ подвигамъ Костомарова. Что говоритъ нравственное чувство автора, остается неизвѣстнымъ.

Любовь сестры къ одному и тому же лицу сюжетъ не новый. Онъ разрабатывается и Ибсеномъ въ Габріелѣ Боркманѣ, въ Катилинѣ, въ госпожѣ Ингеръ изъ Эстрота, но какая громадная разница въ трактовкѣ, и, къ сожалѣнію, не въ пользу русскаго автора.

При всемъ томъ пьеса заслуживала бы большаго успѣха, чѣмъ она имѣла въ Новомъ театрѣ.

Напримѣръ, роль Костомарова можетъ не быть ввѣрена г. развинченному и неврастеничному артисту. Костомаровъ—орелъ, гордый и сильный человѣкъ, а не какой то слюнтяй, развинченный и безвольный. Но и сила—не—грубость, переходящая въ хамство (сцена за обѣдомъ) и воля—не нервная взвинченность и истеричность человѣка минуты. Костомаровъ долженъ быть человѣкомъ обаятельнымъ, красивымъ, смѣлымъ. Онъ можетъ быть чувственъ, но не блудливъ; краснорѣчивъ и талантливъ. Только въ такомъ толкованіи роль пьесы Андреева можетъ получить извѣстный смыслъ и нѣкоторую значительность. Изъ исполнителей г-жа Голубева дала хотя и блѣдный эскизный, но вѣрный обликъ Анфисы. Но гордой красавицы все-же не было.

Впереди у Новаго театра—«Анатэма», драма, которую, дадутъ, какъ гвоздь сезона.

## МОСКВА. I. ДРАМАТИЧЕСКІЕ ТЕАТРЫ.

Н. Е. ЭФРОСЪ.



AVENT sua fata не только книги, но и театры и цѣлые театральные сезоны. Бываютъ сезоны-счастливыцы, которымъ все улыбается; бываютъ и горькіе неудачники, за которыми судьба идетъ по пятамъ и зло смѣется надъ всѣми ихъ начинаніями, все обрекаетъ на неуспѣхъ. Есть и у случайностей своя особая законмѣрность, только намъ неуловимая...

Если прошлый театральный сезонъ—изъ печальной категоріи неудачниковъ, то тотъ сезонъ, первый мѣсяцъ котораго прожить нами, родился, должно быть, подъ особо счастливымъ созвѣздіемъ. Казалось бы, совер-



шенно не измѣнились общественныя условія, которыя съ непремѣнностью отражаются и въ судьбахъ театровъ. Не измѣнилась въ сколько-нибудь существенномъ и спеціально московская атмосфера. Но въ театрахъ съ самаго начала сезона закипѣла бодрость, зашумѣло оживленіе. Театральная жизнь бьетъ ключемъ, полонъ и громокъ ея пульсъ, напряжено общественное вниманіе къ сценѣ. Если бы я не боялся затрепанной фразы, я бы сказалъ, что «старожилы не запомнятъ» такого сезона. Правда, онъ лишь въ началѣ, прожилъ приблизительно одну шестую своего срока. Но обозначающіяся перспективы во всѣхъ театрахъ, за исключеніемъ развѣ одного, театра Корша, не попавшаго въ эту полосу оживленія и подъема, позволяютъ полагать, что дальнѣйшее теченіе сезона будетъ въ соотвѣтствіи съ его бодрымъ и интереснымъ началомъ и что закрѣпится за нимъ репутація удачника.

Въ центрѣ этого оживленія привлекаетъ усиленное и сочувственное вниманіе и московскаго общества и его выразителя, печати,—Императорскій Малый театръ. Въ общественномъ отношеніи къ нему—не только замѣтный, но даже крутой поворотъ, начало котораго стало обозначаться довольно явственно еще съ середины, приблизительно, прошлаго сезона. И поворотъ этотъ—въ пользу старѣйшаго нашего театра, обвѣяннаго славными историческими воспоминаніями. Та несомнѣнная убыль и вниманія и сочувствія къ нему, которая длилась нѣсколько лѣтъ и не могла не печалить безпристрастнаго наблюдателя московскихъ театральныхъ судебъ и у которой, конечно, были свои причины, смѣнилась воскресимъ интересомъ и обновленною любовью. Всякій сколько-нибудь внимательный зритель, умѣющій улавливать настроенія театральной залы, не можетъ не чувствовать, что разлилась опять въ атмосферѣ этой залы былая благожелательность, что настроена она какъ-то, не боюсь сказать—любовно къ Малому театру; искренно рада каждому его успѣху, идетъ ему на встрѣчу съ сердцемъ открытымъ. Я не доискиваюсь здѣсь до причинъ, я лишь вѣрно констатирую фактъ. И онъ находитъ себѣ отраженіе въ московской театральной критикѣ, заговорившей совсѣмъ иными, чѣмъ годъ-два назадъ, нотами. А

такая атмосфера сочувствія и благожелательства—великій источникъ бодрости для самого театра, для всѣхъ, участвующихъ въ его большой сложной лихорадочной работѣ. И это позволяетъ и думать и надѣяться, что Малый театръ полно используетъ такое настроеніе и въ театрѣ и вокругъ театра и вступить въ полосу жизни бодрой и богатой художественными побѣдами

За первый мѣсяць онъ узналъ двѣ побѣды. Во внѣ онъ засвидѣтельствованы частымъ числомъ спектаклей пьесъ, о которыхъ я говорю, и значительно повышенными сборами, весьма опередившими сборы прежнихъ нѣсколькихъ лѣтъ. Открывъ свой сезонъ, по благородной традиціи, «Ревизоромъ» въ томъ составѣ исполнителей, въ какомъ геніальная комедія Гоголя шла въ торжественный спектакль, въ день открытія памятника Гоголю,—Малый театръ началъ особенно длинный въ этомъ сезонѣ рядъ своихъ новыхъ постановокъ историческою хроникой Островскаго «Дмитрій Самозванецъ и Василій Шуйскій».

Эта хроника, уступающая въ глубинѣ и мощи художественнаго письма лишь Пушкинскому «Борису», стоящая въ одномъ ряду съ тремя трагедіями гр. Алексѣя Толстого, представляетъ высоко-талантливую попытку по своему рассказать ту поразительную сказку русской исторической дѣйствительности, какою являются воцареніе Самозванца и его 331 день на престолѣ московскихъ царей. Жанристъ *par excellence*, обогатившій русскій репертуаръ истинными, и многочисленными жемчужинами бытовой комедіи, Островскій нашель въ себѣ громадныя побѣждающія силы и для другихъ видовъ драматургіи. Былъ онъ неподражаемымъ поэтомъ-сказочникомъ въ «Снѣгурочкѣ», былъ настоящимъ мастеромъ въ исторической хроникѣ о Лже-Димитріи. Плѣнила его воображеніе загадочность происхожденія того, кто звалъ себя царевичемъ Димитріемъ, плѣнила его трагическая судьба. Привлекли вниманіе драматурга и тѣ силы, что сдѣлали сказку возможной, что такъ быстро вознесли Лже-Димитрія и затѣмъ такъ же быстро, въ стремительномъ потокѣ событій, смыли его со ступеней московскаго трона и утопили въ волнахъ народнаго возмущенія и боярскаго заговора.

Эта вторая мрачная половина судеб Самозванца особенно интересовала автора хроники. И онъ, удѣляя пристальное вниманіе индивидуальнымъ образамъ, личностямъ вступившихъ въ борьбу Лже-Димитрія и хитраго умнаго Василя Шуйскаго, не забылъ и тѣхъ массовыхъ силъ, тѣхъ народныхъ чувствъ и настроеній, что всегда слагають фонъ исторіи. Поворотъ въ настроеніяхъ, отливъ симпатій отъ мнимаго сына Іоаннова,—разочарованія однихъ, фанатизмъ другихъ, эгоистическія вождельнія третьихъ,—хотя и не достигаетъ у Островскаго всей полноты и рельефности выраженія, однако, не остается и неотраженнымъ. И понемногу отлагаются во впечатлѣніи зрителя нужныя черты, достаточныя данныя для характеристики.

Первая задача театра, берушагося инсценировать историческую хронику, конечно, въ томъ, чтобы бережно собрать эти авторскія указанія, иногда лишь мимолетныя, еле намѣченныя, и придать имъ средствами театра, и внѣшними, и внутренними, возможно большую выпуклость и наглядность. Театръ долженъ остановить мимолетное, фиксировать тающія очертанія, подчеркнуть слабыя черты историческаго рисунка. Тогда театр—истинный помощникъ и художника и историка, вооружаетъ ихъ чрезвычайною силою. Такова очень трудная, но и очень высокая задача. И даже неполное ея разрѣшеніе, лишь приближеніе къ ней, какое мы видѣли въ спектаклѣ Малаго театра, заслуживаетъ и вниманія и похвалы. Такимъ приближеніемъ къ разрѣшенію задачи, конечно, стоившимъ режиссерамъ спектакля большого труда, были и облики бояръ, то льстящихъ, холопствующихъ, то мечтающихъ о новомъ укладѣ государственной жизни, то ревнивыхъ къ старинѣ и возмущенныхъ зарубежными новизнами. Такимъ приближеніемъ къ разрѣшенію большой задачи были и нѣкоторыя массовыя сцены, гдѣ выступаютъ нижніе народные слои въ пестромъ многообразіи своихъ чувствъ, настроеній, идей, чаяній, тревогъ. Лучшая массовая сцена, наиболѣе выразительная и живая,—въ Китай-Городѣ. Здѣсь ясно обозначилось, какъ и почему, подъ какими вліяніями такъ круто повернула черная Москва и отлили симпатіи отъ родившаго-было столько упованій Самозванца. И общее народное настроеніе находило яркое и разнообразное

выраженіе въ нѣсколькихъ отдѣльныхъ фигурахъ—калачника (г. Падаринъ), юродиваго (г. Лебедевъ), царскаго повара (г. Сашинъ) и др. Съ меньшею выразительностью былъ переданъ польскій элементъ, тѣ его черты, какія, падая, точно искры на сухой хворостъ, зажигали пожаръ народнаго гнѣва.

На общемъ историческомъ фонѣ выступаютъ двѣ крупныя фигуры, Самозванца и Шуйскаго. Въ Маломъ театрѣ, по заведенному въ этомъ сезонѣ порядку очередей,—два исполнителя роли Лже-Димитрія, гг. Остужевъ, участвовавшій въ первомъ спектаклѣ, и Садовскій 2. Ихъ отношеніе къ данному Островскимъ образу различное. Иныя каждого изъ нихъ интересуютъ черты Лже-Димитрія и иныя его свойства выдвигаются впередъ. Черезъ данный Островскимъ, можетъ быть и съ отступленіемъ отъ исторической правды образъ, г. Остужеву видѣлось нѣсколько иное психологическое содержаніе. Его Самозванецъ отъ начала отмѣченъ печатью трагическаго, точно прозрѣваетъ онъ свой печальный конецъ. Въ немъ нѣтъ вѣры въ себя и въ свою правоту, тяжелыя посѣщаютъ его сомнѣнія, мучаютъ его думы. Есть какая-то непроходящая боль, надрывъ въ его душѣ. И оттого рѣдко загораются его глаза огнемъ молодой удали и радости, глуха его рѣчь. Такъ построилъ свой образъ г. Остужевъ. Г. Садовскій 2 инымъ пошелъ путемъ, изъ иныхъ, часто совсѣмъ противоположныхъ, элементовъ сложилъ своего Самозванца. Его Лже-Димитрій прежде всего юнъ и юношески дерзокъ, заразительно-жизнерадостенъ. Онъ полонъ вѣры въ себя, въ свою избранность и въ свою удачу. Онъ легкомысленъ, хотя и уменъ, онъ пылокъ, хотя и умѣетъ править собою. Мысли и чувства его свѣтлы. И онъ хочетъ, чтобы все кругомъ было свѣтло. Онъ прямодушенъ и потому не склоненъ къ подозрительности. Рѣчь его стремительна и горяча, слегка окрашена польскимъ акцентомъ. И жестъ его развязенъ, почти лихъ. Таковы тѣ два образа, во многомъ представляющіе контрасты, какіе дали два исполнителя той же роли на Малой сценѣ. Такъ какъ главная задача моихъ набросковъ—отраженіе жизни московскихъ сценъ, а не оцѣнка, я не стану дѣлать изъ сопоставленія вывода и отдавать преимущество одному толкованію передъ другимъ.

Въ исключеніе изъ порядка очередей, г. Правдинъ—единственный исполнитель труднѣйшей въ хроникѣ роли Василя Шуйскаго. Кромѣ лукавства, которое составляетъ основное содержаніе роли и ея исполненія, ихъ общій фонъ, г. Правдинъ передаетъ патріотическій паѳосъ Шуйскаго, его искреннюю религіозность. Рѣчь его всегда медоточива, а глаза всегда лукавы и пытливо вглядываются въ окружающихъ, вниманіе его всегда настроено. Роль эта для г. Правдина—не новая. Онъ уже былъ ея исполнителемъ въ предыдущую постановку хроники Островскаго слишкомъ двадцать лѣтъ назадъ. И сохранилъ тѣ же очертанія образа и большинство тѣхъ же деталей, какія были въ первомъ его исполненіи.

Эпизодическимъ лицомъ проходитъ въ хроникѣ царица Марфа. Но величавъ образъ матери, вынуждаемой признать въ Самозванцѣ своего убіеннаго сына. Какой строй чувствъ вынуждаетъ ее, свято хранящую память о сынѣ, долгіе годы оплакивающую его въ тишинѣ монастырской келіи, стать соучастницею обмана? Если и занималъ Островскаго этотъ вопросъ, то отвѣтъ очень слабо выраженъ въ пьесѣ, въ роли царицы Марфы. И исполнительницамъ роли, такъ скупой на слова, трудно восполнить этотъ пробѣлъ. М. Н. Ермолова отдаетъ главное свое вниманіе и поразительныя свои изобразительныя средства материнскимъ чувствамъ царицы, глубинѣ ея страданія, красотѣ ея скорби и безграничной нѣжности сердца, которая изливается и на мнимаго сына. Въ немъ начинается она любить своего Дмитрія, отъ его словъ обновляется ея материнская ласка. Я позволю себѣ выйти изъ роли безстрастнаго отражателя и сказать, что выполняетъ свою задачу М. Н. Ермолова съ громадною, захватывающею зрительный залъ силою. Вторая исполнительница роли, г-жа Смирнова, ярко отражаетъ въ своей передачѣ образа главнымъ образомъ остатки бунтующихъ силъ, тотъ огонь протеста противъ совершеннаго злодѣянія, который не могла засыпать зола времени и погасить тишина келіи.

Марина хроники Островскаго—не Марина трагедіи Пушкина. Честолюбіе ея—мелкое и хитрость—маленькая. Гордость ея сбивается на чванство и полетъ фантазіи скованъ расчетомъ. Чувства ея незначительны,

кокетство ея дешевое. Въ ней есть блескъ, но въ ней нѣтъ обаятельности, хотя бы и обаятельности порока. Такой изображаетъ ее г-жа Гзовская, первая исполнительница роли, отчетливо выдающая польку и въ манерѣ держать себя и въ говорѣ. Приблизительно такую же, только съ болѣе затушеванными контурами, рисуетъ Марину и вторая исполнительница роли, г-жа Найденова.

Я не имѣю возможности останавливаться на всѣхъ остальныхъ фигурахъ, которыхъ въ хроникѣ цѣлая галерея. Вся ихъ совокупность на вышеописанномъ общемъ массовомъ фонѣ сложила спектакль, который заинтересовалъ московскую публику и не перестаетъ собирать ее въ зрительный залъ Малаго театра.

Такова же счастливая судьба второй постановки Малаго театра, «Идеальнаго мужа» Оскара Уайльда. Самого автора, такъ поздно дождавшагося признанія и англійской и вообще европейской публики, меньше всего занимала самая пьеса, ея драматическое дѣйствіе, развитіе интриги и раскрытіе характеровъ, слагающихъ коллизіи. Къ этой части своего произведенія Уайльдъ небреженъ, иногда, кажется, даже умышленно небреженъ; и такъ пользуется готовыми трафаретами старой французской драмы, что шевелится порою подозрѣніе: не пародируетъ ли онъ ее? Не смѣется ли надъ англійской публикой, давая ей то исторію съ брошью въ «Идеальномъ мужѣ», то исторію съ вѣеромъ въ «Вѣерѣ лэди Уайндермэръ»? Занимаютъ Уайльда, увлекаютъ лишь нѣсколько отдѣльныхъ образовъ да игра блестящими, остро отточенными афоризмами, въ которыхъ выражаетъ онъ свой аристократическій скептицизмъ, всю, такъ ставшую модною, философію дендизма, очень изящную, но и очень поверхностную, за которой часто прячется пустота изжитой души. Въ этихъ своихъ частяхъ, въ мѣткихъ діалогахъ и въ фигурахъ любимца автора, лорда Горинга, миссисъ Чивлей, лорда Кавершама и миссъ Мебль,—пьеса Оскара Уайльда интересна и стоитъ полного вниманія. Словесныя дуэли между лордомъ Кавершамомъ и его сыномъ, между послѣднимъ (Горингомъ) и блестящей авантюристкой, миссисъ Чивлей, пріѣхавшей въ Лондонъ шантажировать крупнаго государ-

ственного дѣателя, Чильтерна, приковываютъ вниманіе и оправдываютъ постановку пьесы. Ниже цѣнностью картина нравовъ высшаго лондонскаго общества, не лишенная чертъ каррикатурныхъ, и собственно драматическая часть пьесы, трагедія государственнаго дѣателя, въ прошломъ у котораго—ложный шагъ. Это прошлое, во образѣ миссисъ Чивлей, напоминаетъ о себѣ, грозитъ сгубить блестящее настоящее, покрыть лорда Чильтерна позоромъ, оторвать его отъ его политической дѣятельности. Но богъ мелодрамы бережетъ его, миссисъ Чивлей попадаетъ въ ея же разставленные сѣти. И «идеальный мужъ» изъ обозначенія ироническаго обращается въ положительный эпитетъ.

Мистеръ и миссисъ Чильтернъ—лишь статисты фабулы. И играть ихъ роли—задача въ высшей степени неблагодарная. Миссисъ Чильтернъ—благородное и любящее сердце и узкая мораль. Г-жи Яблочкина и Щепкина, первая и вторая исполнительницы этой роли, поневолѣ подчиняются автору и прилагаютъ усилія смягчить сухость морали силою нѣжнаго чувства къ оступившемуся въ прошломъ мужу. У миссисъ Чильтернъ г-жи Яблочкиной больше гордости и величавости, сознанія своей правоты; у миссисъ Чильтернъ г-жи Щепкиной больше покорности, нѣжности. Мистеръ Чильтернъ г. Лепковскаго экспансивнѣе въ своихъ чувствахъ негодованія, горя и отчаянія; мистеръ Чильтернъ г. Бравича, перваго исполнителя роли, болѣе чопорный, выдержанный англичанинъ; сильнѣе его закалъ, глубже, но суше его чувства.

Много интереснѣе тѣ роли, которыя я назвалъ выше, указывая, чѣмъ дорожилъ самъ Оскаръ Уайльдъ въ своемъ «Идеальномъ мужѣ». Впереди всѣхъ—лордъ Горингъ. Смысль роли—слишкомъ опредѣленный и четко обозначенный, чтобы въ передачѣ ея обоими исполнителями, г. Худолѣвымъ и г. Климовымъ, было сколько-нибудь значительное различіе. У обоихъ центръ тяжести—въ дуэлированіи словами, въ юморѣ и внѣшнемъ изяществѣ. Лордъ Горингъ перваго изъ названныхъ исполнителей—юнѣе, легкомысленнѣе, беззаботнѣе. Лордъ Горингъ втораго исполнителя—вдумчивѣе. Чувствуется, что онъ не только играетъ афоризмами, но въ нихъ—красивый слѣдъ думъ и переживаній сердца.

Миссисъ Чивлей Е. К. Лешковской—больше кокетка, чѣмъ авантюристка; въ ея искательницѣ приключеній есть мягкость, добродушіе, даже вкрадчивость. Къ ея наглости подмѣшаны и лесть и страхъ. Другая исполнительница этой роли, г-жа Смирнова, смѣло выдвигаетъ впередъ откровенную авантюристку, *struggle-for-lifer*шу, которая ничѣмъ не стѣсняется, ни передъ чѣмъ не пасуетъ и вооружена презрѣніемъ ко всѣмъ и ко всему. Въ ея рѣчахъ, во всемъ поведеніи и тѣпые вызовъ и обществу, и его традиціямъ, и его морали, и его приличіямъ. Идти всегда съ высоко поднятою головою—таковъ ея девизъ; ни въ какихъ обстоятельствахъ не теряться—таковъ законъ ея поведенія; первую презирать всѣхъ—таковъ ея щитъ. Подъ его прикрытіемъ проходитъ она черезъ всѣ перипетіи своей богатой приключеніями жизни.

Съ большою любовью, съ настоящимъ комизмомъ отдѣлалъ Оскаръ Уайльдъ старика Кавершама, умнаго, ворчливаго, но таящаго подъ оболочкою брюзги ласковое и красивое сердце. Это противорѣчіе между внѣшней формою и внутренней сущностью со всѣмъ мастерствомъ передаетъ А. И. Южинъ, и сквозь самыя сердитыя слова и нотации сыну свѣтитъ нѣжная къ нему любовь и добродушный юморъ. Составы исполнителей складывались такъ, что второго исполнителя этой роли, г. Горева, мнѣ увидать не удалось.

Съ изяществомъ написана небольшая роль юной миссъ Мебль. Чистота и наивность молодого сердца, узнавшаго первую зарю любви, соединяются въ этой красивой дѣвушкѣ съ горинговскимъ складомъ ума, со склонностью къ насмѣшкѣ надъ жизнью и экстравагантностью. Эти послѣднія черты особенно выдаются исполненіемъ г-жи Гзовской. Въ исполненіи второй миссъ Мебль, г-жи Берсъ, эта сторона ея, наиболѣе характерная, заслоняется наивностью молодости. И просто влюбленная дѣвушка стоитъ впереди типичной представительницы англійскаго *high life*.

Третью постановку Малаго театра, «Женъ» Айзмана, пытающагося перестроить на новый ладъ мораль любви и супружеской вѣрности и опредѣлить роль женщины въ художественномъ творествѣ мужчины,—я отношу



къ слѣдующему своему письму, посвященному октябрьскимъ спектаклямъ этого театра.

Художественный театръ, получившій въ громадномъ успѣхѣ своихъ абонементовъ новое доказательство напряженнаго вниманія къ нему и симпатій Москвы, началъ свой сезонъ новою драмою, или, какъ называетъ самъ авторъ, «трагическимъ представленіемъ» Леонида Андреева, «Анатэмою». Андреевъ, всегда мучительно искавшій верховнаго смысла жизни, терзавшійся ея роковыми противорѣчіями и загадками, имъ отдавшій главную часть своего творчества, въ «Анатэмѣ» снова возвращается къ этимъ темамъ. Гдѣ истина? Какъ примирить противорѣчіе между смертию и никогда не проходящею тоскою человѣческой души по безсмертію? И чтѣ—обманъ, чтѣ—лишь призрачная видимость;—ограниченность ли и бренность человѣка, или его тысячелѣтняя греза о жизни вѣчной, озаренной смысломъ и красотою непреходящими? Изъ такихъ вопросовъ, изъ такого страстнаго бунта души поэта противъ приниженности человѣка выросъ его «Анатэма». И если въ своемъ предыдущемъ творествѣ, несмотря на многообразіе, объединенное общностью одного основнаго настроенія и одной кардинальной идеи, Леонидъ Андреевъ склонялся къ отвѣтамъ мрачнымъ, полнымъ отчаянія и безнадежности; если окрашено было все его творчество чернымъ пессимизмомъ, и «тьма», «бездна», «стѣна»,—самыя частыя его слова, то теперь въ «Анатэмѣ» мысль и чувство Андреева-писателя пробуютъ, пока еще робко, пробиться къ инымъ положительнымъ отвѣтамъ, къ утвержденію верховнаго разума жизни. И надъ пессимизмомъ и безнадежностью, еще цѣпко держащими Леонида Андреева въ своихъ лапахъ, уже начинаютъ зацвѣтать свѣтлые цвѣты прекраснаго упованія. Авторъ и самъ—на распутьи, лишь предчувствуетъ, лишь слабо различаетъ сквозь прежнюю мглу новый путь, но еще не умѣетъ, не рѣшается смѣло и безповоротно вступить на него. Еще платитъ онъ обильныя дани своему прежнему міросозерцанію и чувствамъ и двоится между Анатэмою, началомъ холоднаго, пытливаго разума, стремящагося все понять, все «измѣрить мѣрою, исчислить числомъ и взвѣсить вѣсами», и Да-

видомъ Лейзеромъ; началомъ сердца, любви и мистическаго проникновенія въ жизнь. И оттого въ его новой пьесѣ, глубоко волнующей, будящей много мыслей, шевелящей властною рукой много чувствъ, нѣтъ цѣльности настроенія. И уноситъ зритель неудовлетворенность. Авторъ, самъ двоящійся, самъ колеблющійся, не умѣетъ подчинить себѣ. И, въ противность его замысламъ, зритель, отчетливо воспринимая скорбную сторону трагедіи Давида Лейзера, очень смутно воспринимаетъ сторону радостную, озаренную, возвышающую. Въ противность желанію и намѣреніямъ автора, «Анатэма» является новымъ вкладомъ въ литературу пессимизма и страстнаго отрицанія и не даетъ положительныхъ утвержденій. Можетъ быть, особенно это такъ въ спектаклѣ Художественнаго театра, гдѣ для Анатэмы нашелся громаднѣйшій актерскій талантъ, но не нашлось его для свѣтлаго начала драмы, для Давида Лейзера. И театръ еще больше разрушилъ равновѣсіе между идейными элементами произведенія; бросивъ на одну изъ чашекъ колеблющихся вѣсовъ мастерскую, полную силы игру г. Качалова, а на другую—лишь игру г. Вишнева, онъ далъ перевѣсъ тѣмъ началамъ, что воплощены во образѣ Анатэмы, ведущаго непримиримую борьбу съ небомъ. Такъ исполненіе перемѣстило идейные центры тяжести, и тотъ итогъ многострадальной судьбы Давида Лейзера, какой подводитъ авторъ въ своемъ эпилогѣ черезъ слова «Нѣкоего, охраняющаго входы»,—итогъ, переданный въ метафорахъ смутныхъ,—остался лишь высказаннымъ, но не выраженнымъ художественно. И потому не убѣждающимъ.

Но, не удовлетворяя свою идейною конструкціею, отпуская въ настроеніяхъ сбивчивыхъ и съ мыслями спутанными, «Анатэма» высоко поднимается надъ общимъ уровнемъ современной драматургіи: и широтою своихъ задачъ, и большою силою въ изображеніи судьбы Давида Лейзера, и красотою языка, съ мастерствомъ подражающаго Книгѣ Книгъ, и, наконецъ, сложностью образа Анатэмы и возвышенностью образа Лейзера. Всѣми этими своими сторонами пьеса Леонида Андреева возбуждаетъ большой интересъ. Ей не суждена вѣчность. Ей не встать рядомъ ни съ «Фаустомъ» Гёте, ни съ «Каиномъ» Байрона, сравненіе съ которыми напрашивается,

и о соперничествѣ съ которыми, можетъ быть, дерзновенно мечталъ Леонидъ Андреевъ. Это не та «безсмертная книга, которая является разѣ въ десять поколѣній», какъ говорится въ одной драмѣ Бернара Шау. И кто хотѣлъ бы мѣрить «Анатэму» такую необычайною мѣрою, не могъ бы не признать, что низокъ ростъ «представленія». Но въ кругу произведеній современной драматургіи, давно утратившей прежній свой великій масштабъ, новая драма Леонида Андреева не можетъ затеряться. И въ немъ кажется очень значительной.

Художественный театръ потратилъ много фантазіи и силъ, много декоративнаго и постановочнаго вкуса на инсценированіе этого «трагическаго представленія». Необычайной трудности задачу ставили прологъ и эпилогъ. Ихъ обстановка—тяжелыя, желѣзныя врата вѣчности, угнетающія своею неимоверной тяжестью землю и знаменующія собою предѣлы умопостижимаго міра, и Нѣкто, въ суровомъ безмолвіи охраняющій входы туда, гдѣ обитаетъ Великій Разумъ вселенной,—эта обстановка поддается изображенію въ словѣ. И какъ вся описательная часть пьесы, это написано у Андреева очень хорошо—сильно, величаво. Сценѣ не угодятся за словомъ. Но Художественный театръ умѣлъ дать въ красивой картинѣ нужное настроеніе, унести воображеніе зрителя въ какую-то фантастическую высь и ввести декорацію въ кругъ нужныхъ представленій. Таинственны скалы, таинственна громадная фигура Нѣкогого, тяжело опершагося руками на мечъ и распростершаго свои крылья черезъ всю сцену, такъ, что тающими очертаніями своими они сливаются со скалами. И среди этихъ скалъ—нагой Анатэма, съ громаднымъ, выпуклымъ черепомъ, убѣгающимъ назадъ, напоминающій Штука и Шнейдера.

Съ обстановкой другихъ пяти картинъ театру было справиться куда легче. Былъ полонъ живописности и пропитанъ южнымъ солнцемъ берегъ моря съ палатками-лавченками изнывающей по покупателѣ бѣдности. И былъ суровъ и грозенъ другой каменистый берегъ моря въ ночной часъ, гдѣ разыгрывается трагическій конецъ земной жизни Давида Лейзера. А на фонѣ этихъ картинъ— полная характерности и движенія толпа, то во-

сторженно привѣтствующая своего благодѣтеля, «радующаго людей» Давида Лейзера, разстилающая передъ нимъ одежды, то зажигающаяся негодованиемъ, чувствующая себя обманутой, ограбленною въ лучшихъ своихъ упованіяхъ, въ самыхъ свѣтлыхъ своихъ мечтахъ и мечущая въ того-же Давида проклятія и камни.

Я уже отмѣтилъ, говоря, какъ перестроился идейный смыслъ пьесы въ исполненіи Художественнаго театра, что у Анатэмы оказался очень яркій воплотитель, г. Качаловъ. Въ большомъ рядѣ прекрасныхъ сценическихъ созданій этого актера Анатэмѣ принадлежитъ первое мѣсто, — по сложности замысла, красотѣ формы и блеску подробностей. Въ передачѣ г. Качалова Анатэма полонъ не только гнѣва и пламенной ненависти, но и великой скорби. Онъ—изъ ненавидящихъ отъ любви, изъ презирающихъ отъ тоски по идеалу человѣка, по истинной правдѣ и свѣту. Безпощадный отрицатель, онъ умѣетъ подниматься до экстаза. И иногда кажется, что Анатэма, который «бросаетъ Давида Лейзера въ самое небо, какъ камень изъ пращи», первый страстно желаетъ, чтобы задуманный имъ послѣдній протестъ обратился въ утвержденіе любви. Точатъ его искривившіяся тонкія, бѣлыя губы ядъ. Но къ этому яду подмѣшана жгучая слеза. И вся безпощадность ироніи, весь фейерверкъ насмѣшекъ не могутъ скрыть боли за презираемаго человѣка, въ которой—первый источникъ и ироніи, и насмѣшки, и злобствованія. вмѣстѣ съ тѣмъ не забыто на всемъ протяженіи роли, что это—не человѣкъ, но начало сверхъестественное, лишь прикрытое чертами «человѣческими, слишкомъ человѣческими», лишь замаскированное адвокатомъ Нуллусомъ и секретаремъ разбогатѣвшаго Давида Лейзера.

Не нашли себѣ въ нужной мѣрѣ выраженія лучезарность, свѣтлая глубина, возвышенное благородство Лейзера въ изображеніи г. Вишневскаго. Можетъ быть, мѣшала этому заботливо сдѣланная бытовая окраска, вообще подчеркнутая больше, чѣмъ нужно, въ спектаклѣ. Можетъ быть, требуетъ эта роль актера иного склада, большей глубины и болѣе яснаго темперамента, болѣе трогających слезъ. Или обѣ эти причины соедини-

# ВЪ АЛЕКСАНДРИНСКОМЪ ТЕАТРЪ,

въ пятницу, 2-го октября,

Артистами **ИМПЕРАТОРСКИХЪ** Театровъ  
представлено будетъ:

въ 1-й разъ:

# ТИХАЯ ПРИСТАНЬ,

пьеса въ 4-хъ дѣйствіяхъ, графа С. П. Зубова.

Роль «Т. И. Бугорчикова» исполнить заслуженный артистъ  
**ИМПЕРАТОРСКИХЪ** театровъ Г-нъ Варламовъ.

## ДѢЙСТВУЮЩІЯ ЛИЦА:

Зволянская, Марія Степановна, вдова .	Г-жа Немирова-Ральфъ.
Анна	Г-жа Шувалова.
Елена (Лика)	Г-жа Ведринская.
Степа	Г-нъ Вертышевъ.
Парчининъ, Михаилъ Андреевичъ . . .	Г-нъ Аполлоновскій.
Варгинъ, Николай Владиміровичъ . . .	Г-нъ Ильинъ.
Бугорчиковъ, Тимофей Ивановичъ (Тося)	Г-нъ Варламовъ.
Модестовъ . . . . .	Г-нъ Осокинъ.
Антонина Викторовна . . . . .	Г-жа Шаровьева.
Маня Гвоздичкина . . . . .	Г-жа Есиповичъ.
Ирсейскій . . . . .	Г-нъ Всеволодскій.
Трубачевъ . . . . .	Г-нъ Пашновскій.

Между первымъ и вторымъ дѣйствіями проходитъ четыре года.  
2-е, 3-е и 4-е дѣйствіе въ теченіе 2-хъ недѣль.

**Начало въ 8 часовъ вечера.**

**Билеты можно получать въ кассѣ Александринскаго театра, съ 10-ти час. утра.**



лись. И Давидъ Лейзеръ умалился въ своемъ значеніи, въ своемъ духовномъ величіи и въ своей обаятельности, съ какими воспринимается онъ при чтеніи драмы Леонида Андреева.

Остальныя роли въ «Анатэмъ»—и меньшаго значенія, и меньшей сложности. Я не буду поэтому останавливаться на ихъ передачѣ въ Художественномъ театрѣ. Нѣкоторыя эпизодическія фігуры получили значительную характерность, другія не приобрѣли нужной выпуклости и яркости. Но въ цѣломъ, особенно благодаря исполненію г. Качалова, спектакль представилъ очень крупный интересъ. И «Анатэма» будетъ, вѣроятно, однимъ изъ центральныхъ пунктовъ текущаго, такъ оживленнаго, московскаго театральнаго сезона.

Сезонъ принесъ Москвѣ новое театральное начинаніе—театръ Незлобина. Имъ поставлены двѣ пьесы—«Колдунья» г. Чирикова, успѣха не имѣвшая, и публикою и критикою принятая холодно, и «Ню» Осипа Дымова, которою положено начало вниманію и симпатіи Москвы къ новому театру. И первая, и вторая постановки показали, что театръ удѣляетъ большое вниманіе режиссурѣ, что онъ не жалѣетъ средствъ, что онъ располагаетъ хорошими режиссерскими средствами, и что свѣтитъ въ этомъ театрѣ искренняя любовь къ искусству. Въ постановкѣ «Ню», переданной въ видѣ миниатюръ и въ тонахъ гравюры, были хорошая оригинальность и хорошій вкусъ. Выдумка, желаніе сказать свое слово не насильствовали характера пьесы г. Дымова и ея стили. Напротивъ, отъ нихъ исходили и помогали ихъ воспринять.

Крупными актерскими силами новый театръ, повидимому, не располагаетъ. Наиболѣе интересными пока показали себя г-жа Вульфъ, въ Ню которой были и искренность, и изящество, и г. Максимовъ, знакомый Москвѣ по Малому театру, изъ котораго онъ перешелъ въ труппу г. Незлобина. Но невооруженная сильными талантами, не имѣвшая вполне подходящихъ и интересныхъ исполнителей для нѣкоторыхъ важныхъ ролей и «Колдуньи», и «Ню»,—труппа показала, что дорожитъ ансамблемъ и общей сыгранностью. Всѣ эти качества позволяютъ думать, что новый театръ

началь свою работу въ Москвѣ не напрасно и, вѣроятно, сумѣеть завоевать себѣ мѣсто среди другихъ нашихъ театровъ.

Мало удачнымъ было начало сезона для театра Корша, гдѣ, съ уходомъ г. Синельникова, чувствуется отсутствіе режиссерской руки и правильного руководства театромъ, его репертуаромъ и его труппою. Нѣсколько пьесъ успѣли уже кануть въ Лету. Прочнымъ успѣхомъ пользуются лишь «Дни нашей жизни» Леонида Андреева и легкая нѣмецкая комедія «Освобожденные рабы», художественнаго интереса не представляющая.

Упомянемъ о нѣсколькихъ гастрояхъ г-жи Комиссаржевской закончу картину перваго мѣсяца нашего сезона. Попытка артистки воскресить старыхъ нѣмецкихъ трагиковъ, Геббеля («Юдифь») и Грильпарцера («Праматерь»), и самой перейти на роли трагическія—оказалась мало успѣшною. Лучше удалась реставрація комедіи Гольдони и исполненіе роли Мирандолины въ «Трактирщицѣ». И имѣли очень большой успѣхъ старыя роли г-жи Комиссаржевской, съ Норою во главѣ, исполняемая ею и теперь съ большою правдою и нервною силою.

## II. „НЮРЕНБЕРГСКІЕ МЕЙСТЕРЗИНГЕРЫ“

Рихарда Вагнера.

Ю. ЭНГЕЛЯ.



АКІЕ многообразныя, глубокія, дотолѣ неизвѣданныя тайники чловѣческаго духа вскрыты и вдохновенно запечатлѣны въ произведеніяхъ Вагнера! Но какъ ни различны по характеру эти произведенія, всѣмъ имъ, даже и такимъ полюсопротивоположнымъ какъ «Тристанъ» и «Парсифаль», свойственна одна общая черта: возвышенность, порой (особенно въ «Нибелунгахъ») впадающая даже въ приподнятость. И когда говорятъ о вагнеровскомъ творествѣ, то вообра-



женію прежде всего представляется нѣчто серьезное, важное, торжественное.

Натура Вагнера была, однако, на рѣдкость многогранна. Свойствененъ былъ ей—какъ видно также изъ писемъ композитора—и коренной, хотя тяжеловатый юморъ. И странно было бы, если бы эта черта, отступающая на задній планъ или вовсе затертая въ другихъ созданіяхъ творца «Тристана», хоть разъ не выдвинулась бы до преобладающаго, господствующаго значенія, хоть разъ не отмѣтила бы своимъ характеромъ цѣлаго крупнаго произведенія. Это и случилось въ «Нюрнбергскихъ мейстерзингерахъ».

По характеру сюжета опера эта вообще занимаетъ совершенно особое, исключительное мѣсто среди всѣхъ произведеній Вагнера. Тамъ, въ остальныхъ его операхъ дѣйствуютъ боги и сверхземные герои, здѣсь—боги и ремесленники; тамъ—міръ сказки и легенды, здѣсь реальная, хотя и идеализованная старина; тамъ—радужный мостъ Валгаллы, здѣсь—узкія улицы Нюрнберга; тамъ трагедія—здѣсь комедія.

Первоначально «Мейстерзингеры» задуманы были какъ нѣчто вродѣ пародіи на состязаніе пѣвцовъ въ «Тангейзерѣ», который незадолго передъ тѣмъ былъ написанъ. Таковъ именно вполнѣ уже оформленный по «интригѣ» первый набросокъ сюжета «Мейстерзингеровъ», сохранившійся еще отъ 1845 г. Но затѣмъ этотъ набросокъ надолго былъ заброшенъ. Только въ 1861 г. Вагнеръ снова взялся за него и лишь въ 1867 г. «Нюрнбергскіе мейстерзингеры» приобрѣли свой теперешній видъ, сочетавшій съ прежнимъ комическимъ замысломъ новую психологическую глубину.

Улыбка просвѣтленнаго примиренія съ міромъ, запечатлѣвшая «Мейстерзингеровъ», покажется особенно поразительной, если вспомнить, что ей предшествовалъ безпросвѣтный пессимизмъ непринятія міра въ «Тристанѣ и Изольдѣ». Но можетъ быть именно трагическая безысходность царства Ночи, раскрывшаго свои бездонныя чары въ «Тристанѣ», и заставила геній Вагнера—по закону равновѣсія—отшатнуться до противоположнаго розмаха, до царства Дня, озаряющаго «Мейстерзингеровъ». Работая надъ послѣдними, Вагнеръ писалъ вдохновительницѣ «Тристана и Изольды»,

Матильдѣ Везендонкъ: «Мірѣ теперь представляется мнѣ свѣтлымъ, ибо я не гляжу больше въ *Ночь* (намекъ на «Тристана»), а гляжу *изъ Ночи*».

Дѣйствіе оперы разыгрывается въ Нюрнбергѣ, въ половинѣ XVI вѣка, среди ремесленниковъ. Всѣ эти честные бюргеры—не только мастера золотыхъ, жестяныхъ, мѣховыхъ и всякихъ иныхъ дѣлъ, но и «мастера пѣнія», «*мейстерзингеры*». Такъ назывались члены особыхъ корпорацій, культивировавшихъ въ нѣмецкихъ городахъ въ XIV—XVI вв. музыку и пѣніе. Корпораціи эти вербовались главнымъ образомъ изъ ремесленниковъ, да и организованы были на подобіе ремесленныхъ цеховъ. Чтобы получить званіе «мастера» (мейстерзингера), нужно было предварительно пройти степени ученика, подмастерья, пѣвца и поэта. Напоминая по своимъ традиціямъ рыцарей-миннезингеровъ XII в., бюргеры-мейстерзингеры для развитія средневѣковаго искусства имѣли однако значеніе гораздо меньшее, чѣмъ тѣ, и во всякомъ случаѣ третьестепенное. И это потому, что вся ихъ «Poeterei» застыла въ цеховомъ педантизмѣ схоластическихъ правилъ («leges tabularum»). Впрочемъ, нѣкоторые изъ мейстерзингеровъ, въ томъ числѣ и знаменитѣйшій изъ нихъ Гансъ Заксъ, герой Вагнера, сочиняли также простыя, «уличныя» пѣсни (Gassenhauer), пользовавшіяся популярностью и въ народѣ; но вся остальная братія по цеху смотрѣла на это косо.

И вотъ такимъ-то сухимъ и строгимъ «мастерамъ пѣнія», у которыхъ на все въ искусствѣ есть счетъ и мѣрка, Вагнеръ противопоставляетъ поэта Божіей милостью, юнаго рыцаря Вальтера фонъ-Штольцинга, который «не знаетъ иной просодіи, кромѣ біенія своего благороднаго сердца, иного правила, кромѣ вдохновенія». Между обѣими сторонами неизбѣжно возникаетъ столкновеніе, и эта-то борьба непосредственнаго поэтическаго чутья съ холодной выучкой лежитъ въ основаніи драмы. Параллельно и въ связи съ этой драмой развивается въ «Мейстерзингерахъ» и другая, затрагивающая уже не художественные вкусы дѣйствующихъ лицъ, а ихъ личные страсти и интересы.

Вальтеръ потому и явился на судъ нюрнбергскихъ мейстерзингеровъ, что полюбилъ дочь одного изъ нихъ, Погнера, который заявилъ, что отдастъ

дочь свою Еву только за «мастера» пѣнія. Можно представить себѣ изумленіе почтенныхъ ремесленниковъ и ихъ учениковъ, когда изъ устъ Вальтера они услышали свободный, вдохновенно-кипучій гимнъ веснѣ и любви. Какъ,— этому дерзкому прищельцу-дворянину, нарушающему всѣ правила о «барахъ симметричныхъ, законныхъ и обычныхъ», сразу дать высшее званіе «мастера»?! Глава недовольныхъ — городской писарь Бекмессеръ. Онъ же и «мѣтчикъ» цеха мейстерзингеровъ, т. е. отмѣчаетъ при испытаніяхъ ошибки пѣвцовъ. Воплощеніе бездарнаго, тупого формализма, Бекмессеръ находитъ, конечно, у Вальтера тысячи грѣховъ противъ табулатуры: «ни паузы, ни фіоритурь... начала нѣтъ и нѣтъ конца ...мелодіи пропаль и слѣдъ» <sup>1)</sup>. Къ тому же, пятидесятилѣтній «мѣтчикъ» самъ мѣтитъ въ женихи къ Евѣ, и это еще больше озлобляетъ его противъ молодого соперника.

Но среди мейстерзингеровъ нашелся и защитникъ для Вальтера — башмачникъ и авторъ любимыхъ народныхъ пѣсенъ Гансъ Заксъ. Онъ — бездѣтный вдовецъ и тоже мечтаетъ о сосѣдкѣ Евѣ, которая во многомъ обязана ему своимъ развитіемъ и такъ тепло всегда къ нему относилась. Но Заксъ чистъ духомъ: внезапный соперникъ, выросшій въ лицѣ Вальтера, не заставляетъ его художественной совѣсти кривить. Сѣдой мейстерзингеръ почувствовалъ мощь новаго, непосредственнаго искусства, воплощеннаго въ лицѣ Вальтера, и пытается убѣдить товарищей. «Вальтеръ,— говоритъ онъ,— бросилъ путь обычный и твердо шелъ своимъ путемъ. Тутъ нашъ уставъ негоденъ, и если мѣрить надо вамъ, ищите новыхъ правилъ: путь

---

<sup>1)</sup> Видимо, въ уста Бекмессера вложены тѣ самыя обвиненія, которыя не разъ приходилось выслушивать самому Вагнеру. Вообще, въ «Мейстерзингерахъ» можно найти не одинъ намекъ на ту трагедію непризнаннаго художника-новатора, которую лично пришлось пережить Вагнеру. Иные даже видятъ въ Бекмессерѣ карриатуру на одного изъ злѣйшихъ враговъ Вагнера — извѣстнаго вѣнскаго критика Ганслика. Врядъ ли это такъ, потому что черты Бекмессера ясно намѣчены уже въ первомъ наброскѣ «Мейстерзингеровъ», относящемся, какъ мы видѣли, къ 1845 году, т. е. къ той эпохѣ, когда Гансликъ еще не выступалъ на литературное поприще. Во всякомъ случаѣ, если Бекмессеръ является однимъ изъ оригинальнѣйшихъ типовъ въ оперной литературѣ, то конечно не благодаря такимъ двусмысленнымъ сближеніямъ, а несмотря на нихъ.

новый ихъ укажетъ самъ». Но тщетны убѣжденія Закса. Вальтера признаютъ провалившимся: «Versungen und verthan!» Этимъ кончается первый актъ.

Второй разыгрывается на улицѣ, передъ домами Закса и Погнера. Вечеръ наканунѣ Иванова дня. На завтра назначено состязаніе мейстерзингеровъ, въ которомъ по ежегодному обычаю въ качествѣ судей приметъ участіе и народъ. Состязаніе это должно рѣшить судьбу Евы. Но сердце Евы давно уже намѣтило избранника: сразу и беззавѣтно полюбила она Вальтера. Со всѣми уловками дѣвичьей хитрости она пытается, не выдавая себя, окольнымъ путемъ вывѣдать у Закса, чѣмъ кончилась попытка рыцаря, и раздражается негодованіемъ при вѣсти объ его провалѣ. По этой горячности мудрый Заксъ скоро догадывается о тайнѣ сердца Евы. И чело-вѣкъ въ немъ оказывается на той же высотѣ, какъ и художникъ: онъ призналъ права чужого таланта и сумѣетъ теперь признать права чужой молодости и любви.

И вотъ Гансъ Заксъ, котораго, по всеобщему признанію, ждетъ на завтрашнемъ состязаніи несомнѣнная побѣда, отказывается отъ выступленія. Но онъ не дастъ Вальтеру и Евѣ тайкомъ бѣжать, какъ они хотѣли-было въ отчаяніи: это было бы противъ добрыхъ бюргерскихъ нравовъ. Онъ поетъ свою полную горькаго юмора пѣсню о прародительницѣ Евѣ, зная, что пѣсню эту поневолѣ слушаютъ спрятавшіеся подъ деревомъ Вальтеръ и Ева. Онъ ставитъ затѣмъ на ихъ пути Бекмессера, заставляя его безконечно тянуть свою монотонную серенаду подъ окномъ у Евы. А самъ въ это время тачаетъ къ завтрашнему дню сапоги Бекмессера и отбиваетъ каждую ошибку «мѣтчика» ударомъ молотка о колодку, какъ тотъ въ первомъ актѣ отбивалъ ошибки Вальтера мѣломъ о доску. Молотокъ Закса работаетъ настолько усердно, что сапоги Бекмессера оказываются готовы раньше, чѣмъ его серенада,—какъ доска мѣтчика въ первомъ актѣ была готова раньше, чѣмъ пѣсня Вальтера. Во время серенады въ окнѣ Евы, по уговору съ ней, стоитъ въ ея нарядѣ и слушаетъ Бекмессера молодящаяся кормилица Евы, Лена. «Предметъ сердца» Лены—ученикъ Закса, Давидъ,

типъ филистера въ молодости. Его склонность къ дебелий Ленѣ имѣеть реальныя основанія: та постоянно закармливаетъ его. Эта нѣсколько каррикатурная парочка является какъ бы данью Вагнера обычаемъ старинной комической оперы, въ которой рядомъ съ двумя «первыми» любовниками имѣлась обыкновенно и облигатная пара вторыхъ, «комическихъ» любовниковъ. Увидѣвъ Лену у окна, Давидъ возгорается ревностью, бросается на Бекмессера и выбиваетъ у него лютю изъ рукъ. Подымается шумъ, со всѣхъ сторонъ сбѣгаются пробужденные сосѣди, и въ результатѣ—всеобщая драка. Сквозь гущу ея Вальтеръ хочетъ пробить дорогу себѣ и Евѣ, но Заксъ толкаетъ Еву въ домъ отца, а Вальтера уводитъ къ себѣ. Рогъ ночного сторожа заставляетъ всѣхъ опомниться. Всѣ быстро разбѣгаются, и занавѣсъ опускается надъ тихой, безлюдной, залитой луннымъ свѣтомъ улицей.

Первая картина третьяго акта—у Закса. Утро Иванова дня, Заксъ предсказываетъ Вальтеру побѣду на состязаніи, если тотъ свою импровизацію облечетъ въ болѣе строгую форму. Не поступаясь своимъ вкусомъ, но въ то же время руководясь указаніями Закса, Вальтеръ импровизируетъ начало пѣсни (пересказъ своего сна). Заксъ въ восхищеніи и заноситъ импровизированныя «бары» (строфы) на бумагу. Бумага эта попадаетъ въ руки готовящагося къ состязанію избитаго Бекмессера. Увидѣвъ почеркъ Закса, Бекмессеръ рѣшаетъ, что Заксъ также добивается руки Евы, но тотъ его разувѣряетъ и въ доказательство даритъ оторопѣвшему писарю рукопись съ позволеніемъ воспользоваться ею на состязаніи. Бекмессеръ убѣгаетъ въ восторгѣ: стихи Закса, конечно, понравятся народу, мелодію же онъ какъ-нибудь подыщетъ самъ. Встрѣча Евы, понявшей теперь все великодушіе Закса, съ Вальтеромъ. Тутъ же Заксъ даетъ Давиду званіе подмастерья, и тотъ (вмѣстѣ съ Леной) ликуетъ: онъ уже видитъ себя мастеромъ и бюргеромъ.

Послѣдняя картина—на лугу близъ Нюренберга. Народное торжество въ Ивановъ день. Проходятъ цехи и корпораціи, каждая со своими знаменами и пѣснями. Веселая пляска. Появляются и мейстерзингеры. Вся масса

народа привѣтствуетъ Закса его пѣсню соловью, т. е. Лютеру (Вагнеръ воспользовался здѣсь мелодіей этой сохранившейся донынѣ пѣсни). Наконецъ—состязаніе. Злополучный писарь, конечно, не въ состояніи совладать съ чуждымъ ему стилемъ. Онъ поетъ пѣсню Вальтера, заглядывая въ бумажку, и все таки все перевираетъ: вмѣсто «розовымъ утро алѣлъ сводъ небесъ» поетъ «розовымъ утромъ жалѣлъ сводню бѣсъ» и т. д. Всѣ хохочуть, и побѣда остается, конечно, за Вальтеромъ. Вальтеръ поетъ ту же пѣсню неискаженной, пылко импровизируя ея конецъ, и всенародно получаетъ руку Евы. Но отъ званія мастера обиженный рыцарь сперва гордо отказывается. Заксъ, однако, заставляетъ его принять и это званіе, указывая на заслуги «мастеровъ» («романскій чадъ, мишурный блескъ осѣли на землѣ родной, а добрый нашъ нѣмецкій духъ живъ только въ нашихъ мастерахъ»). Общее торжество и славленіе Закса.

Такой конецъ вполне естественъ, ибо въ центрѣ «Мейстерзингеровъ» стоятъ не Вальтеръ и Ева, какъ было намѣчено въ первомъ наброскѣ сюжета, а Гансъ Заксъ. Вначалѣ оперы этого можно и не замѣтить, но чѣмъ дальше, тѣмъ это становится яснѣй. Къ Заксу сходятся и отъ него исходятъ всѣ нити дѣйствія. Заксъ-талантъ не можетъ превзойти генія-Вальтера въ искусствѣ, но какъ характеръ, онъ несравненно сильнѣй и глубже Вальтера. «Міръ — иллюзія (Wahn)» — въ этомъ изреченіи Закса какъ будто слышатся отголоски шопенгауеровскаго пессимизма «Тристана и Изольды»; но, какъ призраки передъ солнцемъ, они блѣднѣютъ и таютъ передъ здоровой непосредственностью и золотымъ юморомъ Закса. Самъ о себѣ Заксъ говоритъ, однако, очень мало (напримѣръ, въ чудномъ квинтетѣ третьяго акта). И личность умудреннаго жизнью философа, переживающаго двойную драму (какъ человѣкъ и какъ художникъ), открывается слушателю главнымъ образомъ въ его мимолетныхъ добродушно-глубокихъ замѣчаніяхъ; главнымъ же образомъ въ томъ, что подъ его вліяніемъ думаютъ и чувствуютъ окружающіе, и больше всего въ оркестрѣ, который говоритъ за Закса, когда тотъ молчитъ... И какъ трогательно, красно-рѣчиво говоритъ! Достаточно вспомнить объ оркестровомъ вступленіи къ

третьему акту, раскрывающемъ передъ слушателемъ всю просвѣтленную глубину души Закса.

Не менѣе краснорѣчивъ оркестръ «Мейстерзингеровъ», когда ему приходится говорить за остальныхъ дѣйствующихъ лицъ оперы. По составу инструментовъ оркестръ этотъ, однако, никоимъ образомъ не можетъ быть названъ экстраординарнымъ и равняется, въ сущности, большому бетховенскому оркестру, сверхъ котораго включаетъ только тубу, трубу и арфу. Но по выразительности звучностей и безконечному разнообразію контрапунктическаго сплетенія лейтмотивовъ изобличаетъ великаго мастера, до «Мейстерзингеровъ» успѣвшаго создать «Тристана», «Золото Рейна» и «Зигфрида».

Лейтмотивы «Мейстерзингеровъ» характерны, счастливо развиваются и сопоставляются другъ съ другомъ, и въ своей разработкѣ столько же поражаютъ обычнымъ у Вагнера великолѣпіемъ техники, сколько молодой свѣжестью изобрѣтенія.

Стремясь придать старомодно-серьезный и въ то-же время комической оттѣнокъ мелодіямъ мейстерзингеровъ, Вагнеръ пустилъ въ ходъ колоратуру эпохи *baroque*, вродѣ генделевской. Конечно, это анахронизмъ; но подлинныя лады мейстерзингеровъ во времена Вагнера не были извѣстны, необходимаго-же впечатлѣнія курьезной «старины» ему, безусловно, удалось достигнуть. Стариной—на этотъ разъ уже не курьезной—вѣдетъ и отъ контрапунктическаго баховскаго многоголосія, столь проникающаго музыкальную ткань многихъ эпизодовъ «Мейстерзингеровъ». При этомъ лейтмотивы мейстерзингерства часто развиваются въ какихъ-то особыхъ, очевидно преднамѣренныхъ, упорно-жесткихъ сочетаніяхъ, весьма характерныхъ для художественной сущности мейстерзанга. Совершенно въ иныхъ оттѣнкахъ развиваются страстные лейтмотивы Вальтера, глубокіе лейтмотивы Закса, хромящіе Бекмессера, прыгающіе Давида, нѣжные Евы и пр.

Въ концѣ оперы, во время рѣчи Закса, главнѣйшіе лейтмотивы сочетаются въ единое, сложное и въ то же время ясное, мощное контрапунктическое цѣлое, какъ нельзя болѣе отвѣчающее смыслу финала.

Бокъ-о-бокъ съ гибкими, мимолетными трансформациями лейтмотивовъ «Мейстерзингеры» даютъ цѣлый рядъ болѣе широкихъ и, такъ сказать, болѣе стойкихъ мелодическихъ образованій, гдѣ контуры напѣва принимаютъ болѣе опредѣленные и законченныя очертанія, форма закругляется и элементарно-непосредственное обаяніе пѣвческаго звука сгущается до аромата *bel canto*, напоминающаго лучшія вдохновенія старой итальянской оперы. Къ такимъ законченнымъ эпизодамъ принадлежатъ пѣсни Вальтера, среди которыхъ трудно отдать какой-либо первенство, такъ всѣ очаровательны; прекрасный квинтетъ третьяго акта; почти всѣ ансамбли оперы—звучные, широко-разработанные (особенно въ третьемъ актѣ); пожалуй, арія Погнера («Въ Ивановъ день»), пѣсня Закса о Евѣ («Іерумъ, іерумъ!») и др.

Что у Вагнера нашлись яркія и сильныя краски для лирическихъ, страстныхъ, торжественныхъ моментовъ «Мейстерзингеровъ», этого легко было ожидать по его другимъ операмъ. Но ему удалось и эпизоды комическіе, веселые, не говоря ужъ о проникнутыхъ возвышеннымъ юморомъ. Какъ оригинально задумана вся неподражаемая сцена серенады Бекмессера, который чѣмъ дальше, тѣмъ все яростнѣй выкрикиваетъ свою смѣшную мелодію, чтобъ только не слышать громкихъ «отмѣтокъ» Закса молоткомъ о колодку! Какой курьезный эффектъ производитъ рогъ ночного сторожа во второмъ актѣ: послѣ всеобщей драки, музыкально изображенной быстро смѣняющимися возгласами хора на фонѣ бурной оркестровой фуги <sup>1)</sup>, почти внезапно воцаряется тишина, полная чаръ лѣтней ночи. Правда, у насъ такой эффектъ можетъ показаться слишкомъ искусственнымъ, почти карикатурнымъ; но онъ естествененъ для привыкшаго къ порядку нѣмца, которому даже среди ночной драки достаточно напомнить объ урочномъ часѣ сна, чтобы онъ моментально успокоился и полѣзъ въ постель. Такой

<sup>1)</sup> Характерна тема этой фуги, акценты которой сыплются, точно палочные удары. Слова при этомъ разобрать невозможно, какъ-бы тщательно ни разучить этотъ страшно трудный хоръ, что дало даже поводъ одному серьезному критику (Луи Элерту) выступить съ предложеніемъ исполнять эту сцену—по крайней мѣрѣ въ малыхъ театрахъ—мимически, безъ пѣнія.



специфически-нѣмецкій тяжеловатый оттѣнокъ свойственъ комизму «Мейстерзингеровъ» кое-гдѣ и въ другихъ мѣстахъ. Но сколько и тамъ свѣжей, гениальной, бьющей прямо въ цѣль выдумки, какъ въ крупномъ, такъ и въ деталяхъ, разсыпанныхъ во всѣхъ партіяхъ, начиная съ Бекмессера и кончая Давидомъ!

Мы видимъ, такимъ образомъ, что если по характеру сюжета «Нюрнбергскіе мейстерзингеры» стоятъ совершенно особнякомъ отъ остальныхъ произведеній Вагнера, то по своему музыкальному стилю они занимаютъ среди нихъ положеніе среднее, посредствующее. Полнаго, законченнаго развитія достигла въ «Мейстерзингерахъ» вагнеровская такъ называемая «безконечная мелодія», выростающая на почвѣ непрерывно развивающейся смѣны лейтмотивовъ, но рядомъ съ ней широкое примѣненіе получили и болѣе отграниченныя, закругленныя формы стараго опернаго типа. Самые лейтмотивы не имѣютъ здѣсь такого навязчиво-исключительнаго значенія, какъ, напримѣръ, въ «Нибелунгахъ». Съ чисто вагнеровскою мощью и красотой разработанъ въ «Мейстерзингерахъ» оркестръ, но изъ-за него не остается въ тѣни чистое пѣніе, обаяніе вокальнаго звука. Наконецъ, немало мѣста отведено въ «Мейстерзингерахъ» ансамблямъ и хорамъ, почти изгнаннымъ изъ «Тристана» и «Нибелунговъ». Такимъ образомъ, стиль «Мейстерзингеровъ» является какъ-бы компромиссомъ между требованіями старой «оперы» и новой «музыкальной драмы». Оттого, можетъ быть, Вагнеръ не назвалъ «Мейстерзингеровъ» ни оперой, ни музыкальной драмой и на заглавномъ листкѣ ограничился лишь названіемъ пьесы и именемъ автора.

Но какъ ни титуловать «Мейстерзингеровъ»,—композитору съ рѣдкимъ счастьемъ удалось здѣсь, можетъ быть благодаря особенностямъ сюжета, уравновѣсить требованія чисто-музыкальныя (самодовлѣющая законченность формы) и драматическія (самодовлѣющее развитіе дѣйствія). И если къ этому прибавить еще ярко-національный, столь близкій нѣмецкому сердцу характеръ, сюжета, то станетъ понятнымъ огромный успѣхъ, выпавшій на долю «Мейстерзингеровъ» въ Германіи съ перваго момента ихъ появленія.

Ждать такого-же постояннаго и кореннаго успѣха «Мейстерзингеровъ» въ Россіи трудно, — слишкомъ много специфически-нѣмецкаго въ

этомъ, какъ говорятъ нѣмцы, «нѣмчайшемъ» («das deutscheste») изъ созданий Вагнера. Но что «Мейстерзингеры» способны вызвать самое серьезное и сочувственное вниманіе также со стороны русской публики, видно изъ постановки ихъ въ московскомъ Солодовниковскомъ театрѣ.

Для постановки «Мейстерзингеровъ» опера Зимина не удовольствовалась уже существующимъ плохимъ переводомъ г. Тюменева. И вполнѣ основательно. Либретто «Мейстерзингеровъ» высоко цѣнится въ Германіи не только какъ яркая культурно-историческая картина, но и со стороны чисто-литературной. Самъ Вагнеръ ставилъ его выше всѣхъ остальныхъ своихъ оперныхъ либретто. «Ich glaube», писалъ онъ, s' ist mein genialstes (!) Produkt». Переводъ же Тюменева зачастую не только не передаетъ подлинника, но прямо затруднителенъ для пониманія. Надо, впрочемъ, и то сказать, что вслѣдствіе особенностей языка (старинные обороты, техническіе термины, игра словъ и т. п.) «Мейстерзингеры» особенно трудны для перевода. Не удалось дать равноцѣннаго русскаго возсозданія «Мейстерзингеровъ» и новому переводчику г. Коломійцеву, переводомъ котораго воспользовалась опера Зимина и фирма Юргенсона для новаго изданія оперы. Но все-же свою крайне трудную задачу г. Коломійцеву удалось разрѣшить гораздо удачнѣе, чѣмъ г. Тюменеву. Нѣкоторыя мѣста вышли прямо хорошо. Врядъ-ли только надо было мѣнять обычное и уже успѣвшее нѣсколько привиться у насъ названіе оперы («Нюрнбергскіе мейстерзингеры») на «Нюрнбергскихъ мастеровъ пѣнія». Пора-бы также бросить неизбѣжное во всѣхъ переводныхъ операхъ, но совсѣмъ не по русски звучащее «мой Богъ!» («Mein Gott!», «mon Dieu!»). Развѣ нельзя вмѣсто этого сказать: «Творецъ», «О, Боже» и т. п.

Исполняется опера для частнаго театра превосходно. Главная заслуга принадлежитъ здѣсь инициатору самой постановки «Мейстерзингеровъ» въ Солодовниковскомъ театрѣ, талантливому дирижеру г. Куперу, быстро и заслуженно выдвинувшемуся за послѣдніе годы въ Москвѣ. Хороша въ общемъ и сценическая постановка г. Оленина. Блѣднѣе декораціи «Мейстерзингеровъ» и менѣе всего удовлетворяютъ костюмы, представляющіе

какую-то смѣсь вѣковъ и стилей. Изъ отдѣльныхъ исполнителей выдѣляется г. Бочаровъ, которому удалось воплотить оригинальную фигуру Бексмессера очень живо, безъ шаржа, но и безъ недосказанности. Зака поютъ г. Сперанскій и г. Шевелевъ. У перваго ярче сценическая фигура; у втораго—голосъ (и только голосъ). Послѣднее можно сказать и о Вальтерѣ—г. Дамаевѣ, блестящій, крѣпкій теноръ котораго не въ состояніи искупить сценическую вялость артиста. Еву поетъ г-жа Клопотовская, Да-вида—г. Эрнстъ, Лену—г-жа Киселевская. Живы и индивидуальны многочисленные представители мейстерзанга; хорошо звучать хоры.

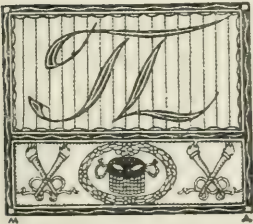
Въ общемъ, несмотря на указанные недочеты, труднѣйшая опера Вагнера исполняется въ Солодовниковскомъ театрѣ не только твердо, — что одно было-бы уже подвигомъ,—но и толково, живо, во многомъ увлекательно. И благодаря такому исполненію публика сразу сумѣла оцѣнить «Мейстерзингеровъ». На повторныхъ представленіяхъ оперы театръ былъ полонъ или почти полонъ.

## ЗАГРАНИЧНЫЯ ПИСЬМА.

Письмо III.

### ПРИНЦИПЫ МЮНХЕНСКАГО «ТЕАТРА ХУДОЖНИКОВЪ».

GEORG FUCKS, ПЕРЕВ. СЪ РУКОПИСИ Л. ГУРЕВИЧЪ <sup>1)</sup>.



РЕЖДЕ всего нужно поставить вопросъ, который самъ собою напрашивается на уста каждому: дѣйствительно ли есть необходимость въ коренномъ измѣненіи характера нашей сцены, самого ея «типа», ея стиля? Однако, вопросъ этотъ разрѣшается безъ малѣйшаго затрудненія,—особенно для людей, которые «далеки» отъ театра. Ибо уже самый тотъ фактъ, что они далеки отъ театра, кра-

<sup>1)</sup> Основанный въ Мюнхенѣ авторомъ этой статьи, Георгомъ Фуксомъ, «Театръ художниковъ» (Künstlertheater) къ осени настоящаго 1909 года закончилъ

снорѣчиво говорить о томъ, какъ мало притягательной силы имѣеть для нихъ театръ, въ какой степени не хватаетъ нынѣшнему театру тѣхъ средствъ, какими онъ въ былыя времена привлекалъ къ себѣ страстный интересъ *всѣхъ* слоевъ народа. Къ людямъ, наиболѣе охладѣвшимъ къ театру, принадлежать у насъ какъ разъ представители *высшей интеллигенціи*, въ томъ числѣ почти всѣ сколько нибудь значительные художники. А тѣ, которые часто и регулярно посѣщаютъ театръ? Не они ли, оглядываясь на то, что здѣсь дѣлается, ждутъ, что вотъ-вотъ наступитъ, наконецъ, какое нибудь измѣненіе? Повсюду и постоянно раздаются голоса о «кризисѣ» театра.

Таково печальное положеніе вещей, обусловливаемое цѣлымъ рядомъ причинъ. Одною, чтобы не сказать наиболѣе глубокою изъ причинъ того, что въ эпоху расцвѣта *всѣхъ* искусствъ, театръ, несмотря на цѣлый рядъ замѣчательныхъ исполнителей, находится въ состояніи такого незаслуженнаго упадка, несомнѣнно является отсутствіе у насъ *развившихся изъ самаго существа драматическаго искусства формъ сцены и органически соотвѣтствующаго ей зрительнаго зала*.

Когда, сотню лѣтъ тому назадъ, сталъ создаваться драматическій театръ, ему пришлось воспользоваться для начала существующими зданіями, приспособленными для придворнаго балета и оперы. Это *соединеніе сцены, основанной на принципѣ кулисъ, и многояруснаго театра*, сдѣлавшееся—несмотря на всѣ доводы истинно-призванныхъ, какъ Гете, Шинкель и др.—постояннымъ, было вызвано вначалѣ *лишь временной необходимостью*. Принципъ же кулисъ, со своей стороны, былъ не болѣе, какъ приспособле-

съ громкимъ успѣхомъ второй лѣтній сезонъ своихъ представленій, проведенныхъ на этотъ разъ подъ управленіемъ Макса Рейнгардта, извѣстнаго режиссера берлинскаго «Deutsches Theater» и состоящихъ при немъ «Kammerspiele». Лѣтомъ 1910 года, одновременно съ подготовляющейся въ настоящее время Мюнхенской международной выставкой произведеній мусульманскаго искусства, въ «Театрѣ художниковъ» состоитъ третій циклъ представленій подъ руководствомъ того же Рейнгардта. Инициаторъ «Театра художниковъ», Георгъ Фуксъ, изложилъ принципы этого театра въ книгѣ, озаглавленной «Revolution des Theaters», которая произвела большое впечатлѣніе какъ въ Германіи, такъ и во Франціи.

*Прим. перев.*

ніемъ къ надобностямъ передвижныхъ театровъ,—театровъ странствующихъ «комедіантовъ». Эти странствующія труппы добраго стараго времени должны были перевозить свой декорационный матеріалъ съ мѣста на мѣсто, свертывая и укладывая его на повозки. Сдѣлавшись «постояннымъ», театръ перенесъ сценическій принципъ странствующихъ труппъ въ помѣщенія, приспособленныя для придворныхъ оперъ и маскарадовъ; при этомъ онъ усложнилъ его примѣненіемъ современной техники—въ расчетѣ заполнить такимъ образомъ чрезмѣрно-глубокую для драмы сцену и вмѣстѣ съ тѣмъ вызвать въ зрителѣ полную иллюзію дѣйствительности. Случилось, однако, какъ разъ *обратное*: чѣмъ «ближе къ дѣйствительности» становилась сцена, тѣмъ *меньше* сохранялась *возможность иллюзии* у зрителя. Ибо примитивныя кулисы «комедіантовъ» не заглушали въ немъ сознанія, что все это не болѣе, какъ доски, картонъ и холстъ, и потому ему не приходилось испытывать внезапной утраты иллюзіи, если горы, лѣса и замки начинали вдругъ колебаться. Въ настоящее же время, когда основанная на принципѣ кулисъ сцена обнаруживаетъ притязаніе передать дѣйствительность до степени безусловной иллюзіи, достаточно малѣйшаго дуновенія, колеблющаго всѣ эти скалы или каменные стѣны или дверныя косяки, чтобы всякая «иллюзія», а съ нею и все наше настроеніе полетѣли вверхъ дномъ. Очевидно, такимъ образомъ, что всѣ эти *машины, возрастающая стоимость* которыхъ дѣлаетъ *бездоходнымъ* большинство сценическихъ предпріятій, *вовсе не достигаютъ и никогда не достигали своей цѣли*.

Возлагали надежду на то, что и при системѣ кулисъ сцена сможетъ достигнуть подобающаго ей художественнаго эффекта, если только къ дѣлу будутъ привлечены значительные художники, главнымъ образомъ живописцы. Однако, еслибъ это было такъ, все это было бы уже давно осуществлено.

Всякій, сколько нибудь развитой въ художественномъ отношеніи чело­вѣкъ, долженъ былъ сознать полную невозможность вызвать у зрителя цѣлостное пространственное впечатлѣніе при этомъ фальшивомъ ра­повомъ освѣщеніи, при этихъ противорѣчивыхъ перспективныхъ эффек­

тахъ,—не говоря уже о соотношеніи фѣктивно создаваемого пространства съ дѣйствительной и конкретной величиной выступающей въ немъ человѣческой фигуры. Условная, построенная на подобіе *панорамы* сцена представляетъ намъ даль пространства и ландшафтовъ, не будучи въ состояніи уменьшить соотвѣтственно этой дали человѣческую фигуру. И при этомъ она притязаетъ на «правдоподобіе»! Выступающій на сценѣ актеръ, напр.— на разстояніи десяти шаговъ отъ раппы имѣетъ для зрителя ту же величину и виденъ ему съ той же полнотой деталей, какъ если бы онъ находился у самой раппы, а между тѣмъ по масштабу сценической живописи онъ долженъ былъ бы отстоять отъ насъ гораздо дальше, долженъ былъ бы представляться намъ, при правильномъ соотношеніи съ окружающими его деревьями, домами, горами, сильно уменьшеннымъ въ объемѣ и восприниматься, если не прямо какъ «пятно», то во всякомъ случаѣ лишь какъ смутный силуэтъ.

О болѣе утонченныхъ требованіяхъ, обусловливающихъ живописную и пластическую закономерность, я ужъ и не говорю; ибо даже хорошо написанный ландшафтъ задняго плана, при фальшивыхъ соотношеніяхъ нынѣшней сцены и въ фальшивомъ освѣщеніи, никоимъ образомъ не можетъ дать должнаго художественнаго эффекта. Нынѣшній условный театръ основанъ именно на томъ, чтобы «отвести глаза зрителю», причемъ, въ зависимости отъ неблагоприятныхъ пространственныхъ эффектовъ, ослабляется, а нерѣдко и совсѣмъ уничтожается впечатлѣніе, вызываемое наиболее существенною стороною театральнаго представленія, т. е. драмою и ея воплостителемъ—актеромъ.

Вотъ почему сцена мюнхенскаго «Театра художниковъ» основана вовсе не на принципѣ *зрительной иллюзіи* или фѣктивной, какъ въ панорамѣ, пространственной глубины, а на принципѣ *рельефности*. Согласно тому, что логически вытекаетъ изъ самаго назначенія сцены, она должна представлять собою лишь архитектурную раму для исполняемой пьесы; мѣсто драматическаго дѣйствія не можетъ быть полностью воспроизведено, но лишь настолько обозначено при помощи стилистически упрощенной

обстановки и живописи (фрескового характера) въ глубинѣ сцены, чтобы возбужденная такимъ образомъ фантазія зрителя сама уже создавала недостающія пространственныя представленія, соотвѣтственно развертывающимся на сценѣ драматическимъ событіямъ.

Ювелирь говоритъ объ «ажурной оправѣ» драгоцѣннаго камня или жемчужины. Въ театрѣ сама драма представляетъ собою такой драгоцѣнный камень; само драматическое дѣйствіе, передаваемое движеніями тѣла, словами, мимикой актера, является тою жемчужиной, которая должна быть заключена въ «ажурную оправу», т. е. дана въ такихъ пространственныхъ соотношеніяхъ съ зрителемъ и такъ обрамлена, чтобы представлять для него строго замкнутый въ себѣ міръ, отчетливо расчлененный и властно надо всѣмъ выступающій.

Отсюда уже слѣдуетъ, что тѣмъ радикальнымъ упрощеніемъ сцены, при которомъ игра происходитъ напр., лишь на фонѣ гобеленовъ, вовсе ничего не достигается. Да и вообще рѣчь идетъ не только о преобразованіи сцены и того, что творится на сценѣ. Рѣчь идетъ о преобразованіи *всей совокупности пространственныхъ соотношеній, обнимающихъ собою не только драматическое дѣйствіе, но и зрителя*: о преобразованіи зрительной залы и сцены. Театръ представляетъ собою единое органическое цѣлое. Уже во имя надлежащей перспективы для зрителя мы должны отказать отъ этихъ многоярусныхъ театральныхъ зданій въ стилѣ барокко и перейти къ *усѣченному амфитеатру*.

Передъ сценою, въ углубленіи, находится у насъ оркестръ. Когда оркестръ не дѣйствуетъ, занимаемое имъ углубленіе прикрывается широкой поясной рампой, которая создаетъ для глаза спокойный и естественный переходъ въ сферу, подчиненную *инымъ пространственнымъ законамъ*, чѣмъ помѣщеніе, гдѣ находится зритель. Самая сцена, по сравненію съ ея шириною, неглубока. Мы не хотимъ никакой панорамы, намъ нуженъ лишь отрѣзокъ пространства, въ которомъ выпукло обрисовывались бы движущіяся человѣческія фігуры, который охватывалъ бы всѣ эти человѣческія фігуры въ ихъ ритмическомъ единствѣ и вмѣстѣ съ тѣмъ способствовалъ

направленію звуковыхъ волнъ къ зрителю. Такимъ образомъ, не перспективные глубинные эффекты сценической живописи, а плоскій *рельефъ* лежитъ въ основаніи нашего театра. При этомъ, чисто архитектурнымъ подраздѣленіемъ, мы создаемъ три плана сцены: авансцену (просценіумъ), среднюю сцену, на которой обыкновенно и происходитъ сценическое дѣйствіе, и заднюю сцену.

Архитектурный порталъ авансцены достигаетъ средней сцены, образуя такъ называемый *внутренній просценіумъ*, башнеподобныя завершенія котораго не позволяютъ глазу проникать за границы сцены по сторонамъ. Они устраняютъ надобность въ кулисахъ, а вмѣстѣ съ тѣмъ и въ соффитахъ, причемъ наверху они соединены между собою общей покрышкой, какъ это рекомендовалъ въ свое время еще Шинкель. Ихъ нейтральное убранство, состоящее изъ двери и окна, позволяетъ разсматривать ихъ, смотря по надобности, то какъ принадлежность просценіума, то какъ обстановочную принадлежность самой сцены. Въ роли просценіума выступаютъ они въ тѣхъ случаяхъ, когда примѣняется скрывающій собою заднюю сцену *второй занавѣсъ*. Соединяющая обѣ башни мостовидная покрывка можетъ быть установлена на той или другой высотѣ, благодаря чему *видимая часть сцены*, при одновременномъ примѣненіи боковыхъ занавѣсей, можетъ быть, по желанію, *уменьшена*.

Далѣе, полъ задней сцены можетъ быть либо до нѣкоторой степени *приподнятъ*, либо *опущенъ*. Въ томъ случаѣ, когда сцена заканчивается въ глубинѣ живописнымъ изображеніемъ, передающимъ ширь такого или другого ландшафта, полъ задней сцены настолько опускается, что становится невидимымъ для зрителя.

Когда на сценѣ появляется фигура актера, зритель совершенно безсознательно и невольно поддается представленію, что задняя часть сцены, полъ которой скрытъ отъ его глазъ, дѣйствительно настолько уходитъ въ глубину, насколько это было бы нужно, чтобы для глаза получилось надлежащее соотвѣтствіе между величиною человѣческой фигуры и заканчивающимъ сцену, будто бы отдаленнымъ ландшафтомъ. Другими словами,



соотношеніе между фігурою и ландшафтомъ остается всегда правильнымъ, такъ какъ глазъ принужденъ творчески дополнять недостающее пространство. При условной сценѣ, имѣющей въ виду эффектъ панорамы, это было невозможно, ибо при болѣе длительномъ созерцаніи сцены глазъ всегда могъ, по разстояніямъ между боковыми кулисами, по доскамъ пола, измѣрить настоящую величину находящагося передъ нимъ пространства.

Главнѣйшимъ факторомъ пространственныхъ впечатлѣній зрителя является *свѣтъ*, освѣщеніе. Современная электротехника открываетъ намъ такія широкія возможности для примѣненія его, что не использовать ихъ было бы настоящимъ грѣхомъ противъ культуры. Однако, для того, чтобы использовать его достоюмымъ образомъ, чтобы распределить и урегулировать эти огромныя и разнообразныя въ оттѣнкахъ массы свѣта для достиженія чисто художественныхъ эффектовъ, нужно участіе творческаго, художественно воспитаннаго воображенія.

*Авансцена и средняя сцена* освѣщаются у насъ *спереди*, но не снизу, а *сверху*. Задняя сцена имѣетъ свои особые, независимые источники свѣта, приспособленные такимъ образомъ, чтобы всѣ степени освѣщенія, а главное всѣ оттѣнки воздушныхъ эффектовъ достигались въ строгомъ соотвѣтствіи съ законами красочной стилистики, при посредствѣ самого свѣта. Примѣненіемъ этого освѣтительнаго аппарата, располагающаго комбинаціями пяти различныхъ цвѣтовъ, могутъ быть воспроизведены, однако, не только всевозможные колористическіе эффекты, но и всѣ *нюансы свѣтотѣни*, что позволяетъ, при соотвѣтственныхъ видоизмѣненіяхъ размѣра сцены, вызывать въ зрителѣ впечатлѣніе то огромнаго открытаго пространства, то небольшого интимнаго помещенія. Такъ, напр., до сихъ поръ режиссеръ не зналъ иныхъ способовъ вызвать въ насъ представленіе «комнаты», какъ только воздвигнувъ соотвѣтствующія декораціи и размѣстивъ на сценѣ изрядное количество мебели, для чего требуется не мало времени. Но вотъ на помощь режиссеру приходитъ творческій духъ художника, постигшаго законы пространственныхъ эффектовъ,—и, сокративъ размѣры сцены и урегулировавъ извѣстнымъ образомъ освѣщеніе, создаетъ впечатлѣніе

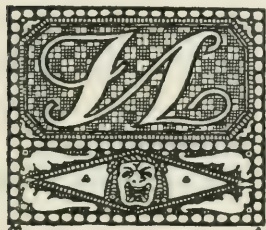
тлѣніе уютной комнаты; не самую комнату, но лишь тѣ соотношенія пространства и свѣта, которыя неизбѣжно вызываютъ въ фантазіи зрителя представленіе о комнатѣ—согласно тому, что даетъ чувствовать въ данномъ случаѣ поэтъ-драматургъ. Новыя художественныя достиженія такого рода даются очень нелегко и требуютъ—какъ это должны будутъ признать даже завзятые противники всякаго обновленія театра—необычныхъ творческихъ силъ, создающихъ міръ художественной правды изъ собственныхъ представлений и постиженій. Осуществить такого рода задачу можно было только посредствомъ привлеченія живописцевъ и скульпторовъ, тонкихъ знатоковъ пространственныхъ эффектовъ, которые были бы готовы съ истиннымъ самоотверженіемъ работать въ интересахъ совѣмъ иного, чуждаго имъ искусства. И они дѣйствительно пришли на помощь театру не потому, чтобы были заинтересованы въ этомъ дѣлѣ, какъ въ своемъ собственномъ, а потому, что театръ нуждался въ нихъ.

Однако, результаты, которые были достигнуты мюнхенскимъ «Театромъ художниковъ», какъ первая ступень обновленія сцены, являются трудомъ не однихъ только представителей пластическаго искусства. Они добыты совокупными усиліями опытныхъ руководителей сцены, режиссеровъ, драматурговъ, актеровъ, техниковъ сцены и освѣщенія, музыкантовъ и пр. при помощи архитекторовъ, талантливыхъ живописцевъ и скульпторовъ. Дѣло идетъ не объ одностороннемъ обновленіи сцены съ чисто живописной или декоративной точки зрѣнія, а напротивъ, о привлеченіи выдающихся представителей мюнхенской живописи, скульптуры и архитектуры, достигшихъ здѣсь такого высокаго развитія, въ цѣляхъ поднятія самой драмы, самого сценическаго искусства, при строжайшемъ подчиненіи всей художественной работы законамъ драматическаго стиля, въ соотвѣтствіи съ потребностями самого театра.

## НОВЬ И СТАРЬ.

А. ИЗМАЙЛОВА.

«Пережитое» А. П. Ленскаго.—Актёрская богема 60-хъ годовъ.—П. И. Чайковскій и В. В. Стасовъ въ ихъ перепискѣ.—Амфитеатровъ о недавнемъ актёрѣ.—Бася В. Васильевъ въ анекдотѣ.



Зѣ театральныхъ воспоминаній послѣдняго времени наибольшее впечатлѣніе произвели напечатанныя въ нѣсколькихъ книжкахъ «Русской Мысли» воспоминанія покойнаго А. П. Ленскаго—«Пережитое». Ленскій началъ ихъ писать лѣтъ десять назадъ. Какъ бываетъ съ огромнымъ большинствомъ людей искусства, даже и не столь занятыхъ, какъ покойный, Ленскій оставилъ ихъ незаконченными, даже не довелъ до дней своего признанія. Онъ успѣлъ разказать почти только о первыхъ своихъ шагахъ.

Это интересно потому, что ему вышло позднѣе счастье вылиться въ большую фигуру на фонѣ нашего сейчасъ оскудѣвающаго искусства. Это интересно и потому, что исторія Ленскаго, выходящаго въ одно ненастное утро на поиски актёрскаго счастья съ маленькимъ узелкомъ, въ сѣрой шинелькѣ съ вытертымъ собачьимъ воротникомъ,—есть типичная исторія русскаго актёра, грудью пробивающаго себѣ дорогу и при жизни проходящаго всю лѣстницу мытарствъ даже тогда, когда въ душѣ онъ является истиннымъ артистомъ Божьею милостью.

Записки Ленскаго—длинная исторія скитаній молодого таланта на манеръ Геннадія Несчастливцева по мелкимъ провинціальнымъ театрикамъ, ютящимся въ одноэтажныхъ деревянныхъ сараяхъ, перебиванія съ хлѣба на квасъ, холодныхъ ночевокъ, голодныхъ дней и причудливыхъ знакомствъ со всевозможными сценическими антиками, для которыхъ «рюмочка» становится уже единственнымъ утѣшеніемъ отъ всѣхъ огорченій въ области «святого искусства».

\* \* \*

Эпоха, изображаемая Ленскимъ,—вторая половина шестидесятыхъ годовъ. Эта пора нашла уже недурное запечатлѣніе въ воспоминаніяхъ нашей актерской братіи, если говорить о сценахъ петербургской и московской. Но нашъ провинціальный актеръ тѣхъ дней едва зарисованъ. Въ этомъ смыслѣ Ленскій, можно сказать, восполняетъ пробѣлъ. И какая длинная галерея антиковъ встаетъ передъ вами!

Вотъ вамъ нижегородскій антрепренеръ, устроившій подъ сценой конюшню для своихъ лошадей. Гастролируетъ В. Самойловъ, и въ сценѣ, гдѣ Гамлетъ говоритъ друзьямъ «клянитесь», вмѣсто голоса тѣни отца, повторяющаго «клянитесь»,—по всему театру раздается снизу громкое ржаніе.

Вотъ вамъ суфлеръ Макшеевъ, горькій пьяница, съ которымъ молодой Ленскій раздѣляетъ комнату. У суфлера несносная привычка ежеминутно отплевываться при ѣдѣ. Выведенный изъ себя его плевками чуть ли не въ свою тарелку, Ленскій выражаетъ ему неудовольствіе.

— Ну, давай, пожалуй, раздѣлимся, говоритъ Макшеевъ, проведя грязнымъ пальцемъ по общей мискѣ щей.—Это будетъ твоя половина, а это моя.

Вотъ молодой актеръ, въ своемъ родѣ прообразъ современныхъ актеровъ-фокусниковъ, удивляющихъ свѣтъ возсозданіемъ необычайныхъ деталей пьесы, которыя, можетъ быть, и не снились самому автору.

— Что желаете прочитать?

— Изъ «Уріеля Акосты».

— Извольте.

— Нельзя ли получить три стеариновыхъ свѣчи?

— Зачѣмъ же вамъ свѣчи?

— Видите ли, я играю это мѣсто со свѣчами въ рукѣ, и когда говорю: «безумцы, неужели вы хотите этими свѣчами затмить свѣтъ солнечный»,—то я показываю имъ эти свѣчи.

— Да вѣдь дѣйствіе происходитъ въ синагогѣ, гдѣ горитъ много свѣчей! Вы и укажите на нихъ!

— Нѣтъ, это будетъ не такъ выразительно!

Совсѣмъ какъ тотъ анекдотическій актеръ, который, говорятъ, проводилъ всю роль Чацкаго со стаканомъ чая въ рукѣ.

— Помилуйте, зачѣмъ же все то время съ чаемъ?

— А, помните, у Грибоѣдова кто-то говоритъ про него: «Пиль, чай, не по лѣтамъ»?

Вотъ антрепренеръ Смальковъ, терпѣливо сносящій фамиллярность подпившаго актера, но... преспокойно штрафующій его за это на три рубля при разсчетѣ.

\* \* \*

А вотъ и самъ Ленскій въ анекдотическомъ положеніи. Онъ еще на выходныхъ роляхъ. Онъ долженъ войти и объявить:

— Мадамъ Юлія де-Мопра, пожалуйста къ его величеству!

На придворномъ должна быть бѣлоснѣжная рубашка. Но рубашка Ленскаго отъ постоянного ношенія превратилась въ сѣрую. Кто-то предлагаетъ тутъ же, въ уборной, выкрасить ее свинцовыми бѣлилами. Рубашку красятъ, сушатъ на лампѣ, и—Ленскій блестяще проводитъ свою роль въ импровизованномъ костюмѣ.

Опять какъ не вспомнить ходячаго театральнаго анекдота о статистахъ, которые должны были изображать краснокожихъ, но не имѣли цвѣтнаго трико, и предприимчивый режиссеръ окрасилъ ихъ по голому тѣлу муміей. Когда читаешь подобныя воспоминанія, начинаешь понимать, откуда собственно шли прототипы нашего богатаго театральнаго анекдота.

Изъ океана воспоминаній Ленскій успѣлъ пересказать, въ сущности, слишкомъ немногое.

Его записки кончаются еще тогда, когда для молодого таланта не видны были и первыя зори его будущаго расцвѣта. Хочется ждать оглашенія его позднѣйшей переписки, которая можетъ дать богатый матеріалъ для исторіи недавняго театра.

\* \* \*

Красивый лучъ свѣта упадаетъ на покойнаго В. В. Стасова изъ его писемъ къ П. И. Чайковскому, напечатанныхъ въ той же «Русской Мысли».

Стасовъ былъ удивительно своеобразенъ въ своихъ взглядахъ на искусство. Иногда это своеобразие воспринимается почти какъ непріятный капризъ. Но искренность искупаетъ все. Этою искренностью удивительно согрѣты его письма къ нашему замѣчательному композитору.

Когда Чайковскій задумалъ дать оперу «Отелло», Стасовъ съ рѣдкою искренностью доказывалъ композитору, что это ему не удастся. Чайковскій просилъ его написать либретто. Рука Стасова не поднималась на твореніе Шекспира.

— Притомъ мнѣ все думается, и вы мнѣ простите мою прямоту и и откровенность,—писалъ онъ,—что вы не сладите съ этимъ сюжетомъ. Онъ рѣшительно не по вашему характеру и не по вашему таланту. Я всегда находилъ у васъ прелестныя, чудесныя вещи, но никогда не замѣчалъ способности выражать въ музыкѣ то, что колоссально и могуче по силамъ души, страсти или чего бы то ни было. А провалиться на «Отелло»—вотъ чего я вамъ менѣ всего желаю. Мало ли сколько есть сюжетовъ изъ иностранныхъ литературъ, которые, по моему мнѣнію, могли быть чудесно вами выражены!..

При напряженномъ интересѣ Стасова къ національному искусству и національнымъ темамъ, совершенно естественно, что онъ рекомендовалъ Чайковскому написать симфоническую работу на тему «Иванушки-Дурачка» и даже проектировалъ цѣлое либретто «въ пяти движеніяхъ».

Переписка Чайковского со Стасовымъ можетъ дать мало въ смыслѣ фактическаго біографическаго матеріала, но красивая психологія обоихъ,—композитора и критика—выразительно запечатлѣна въ этой перепискѣ.

\* \* \*

Въ своей новой книгѣ «Курганы» Амфитеатровъ удѣляетъ очень значительное мѣсто русскимъ и чужеземнымъ дѣятелямъ театральнаго искусства.

Всѣхъ ихъ, отъ Росси до Писарева и отъ Рощина-Инсарова до Лароша и Кичеева, Амфитеатровъ знавалъ лично. Его воспоминанія, какъ все, что выходитъ изъ подъ его пера,—фельетоны. Онъ не даетъ исчерпывающихъ или выточенныхъ характеристикъ. Но онъ внимательно ловитъ анек-

доть, слово его мѣтко, и въ этомъ словѣ много чисто русскаго тяжелова-  
таго, но добродушнаго юмора.

Не будь такихъ отрывочныхъ воспоминаній, и интересныя тѣни со-  
всѣмъ еще недавняго прошлаго, какъ тотъ же Инсаровъ, какъ тотъ же  
Васильевъ, совершенно отойдутъ въ забвеніе. У насъ совсѣмъ нѣтъ книгъ  
объ актерѣ. Даже о Мочаловыхъ, Каратыгиныхъ, Мартыновыхъ намъ при-  
ходится довольствоваться только отдѣльными статьями старыхъ журналовъ.

Типичный русскій Кинъ, представитель чисто россійскаго «безпутства  
и генія», Рощинъ; талантливый, но отъ нужды спускающійся все ниже и  
ниже, со ступеньки на ступеньку, въ самые низы газетной богемы, Ки-  
чевъ, съ острымъ перомъ и колющимся словомъ; талантливый лѣнтяй Ла-  
рошъ, котораго Чайковскій считалъ самымъ талантливымъ въ московскомъ  
музыкальномъ кружкѣ; дѣдушка русской оперы Владиміръ Васильевъ,—всѣ  
они стоятъ памяти, и о всѣхъ ихъ уже гаснетъ воспоминаніе.

\* \* \*

Интересенъ вариантъ знакомаго анекдота, связываемый Амфитеатро-  
вымъ съ именемъ В. И. Васильева, знаменитаго баса, бывшаго украше-  
ніемъ нашей маріинской сцены въ теченіе цѣлыхъ четверти вѣка.

— Однажды, рассказываетъ Амфитеатровъ,—въ Большомъ Москов-  
скомъ театрѣ, сижу я въ креслахъ, слушаю «Фауста». Рядомъ со мною  
Бурцевъ, молодой пѣвецъ-басъ, извѣстный всей Москвѣ своимъ феноме-  
нальнымъ голосомъ.

Мефистофель,—кажется Уэтамъ,—великолѣпно спѣлъ «Заклинаніе цвѣ-  
товъ», широко открывъ *до* въ послѣдней фразѣ речитатива.

— Bravo, — сказалъ среди среди всеобщей тишины Бурцевъ,—тоже на  
*до*, октавою ниже.

Кругомъ оглянулись на него и увидавъ, кто рычитъ, засмѣялись.

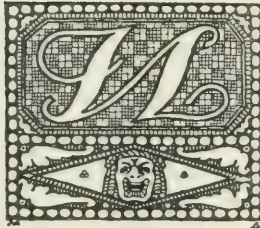
— Bravo, спокойно раздалось вдругъ позади насъ, точно подземное  
эхо, новое громовое *до*, только... еще октавою ниже.

Тутъ ужъ, кажется, и самъ Уэтамъ на сценѣ расхохотался: такъ не-  
ожиданно и могуче раскатилось это великолѣпное рыканіе.

Съдобродый старикъ съ апостольскимъ лицомъ, сразившій двухъ октавистовъ, былъ именно В. И. Васильевъ, проѣзжавшій черезъ Москву, уже нѣсколько лѣтъ спустя послѣ оставленія имъ казенной сцены.

## ХРОНИКА ИНОСТРАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ О ТЕАТРѢ.

А. I. ГИДОНИ.



ИНТЕРЕСЪ къ Максу Рейнгарту и его Deütches Theater въ Берлинѣ достаточно характеризуется непрерывнымъ ростомъ литературы о его постановкахъ и о томъ новомъ, что онъ внесъ въ театральную режиссуру. Последней новинкой въ этой области является брошюрка, составленная Paul Legband'омъ подъ заглавіемъ Das Deutsche Theater in Berlin. Въ нее вошелъ рядъ замѣтокъ, между которыми нѣкоторыя принадлежать перу Г. Брандеса, М. Гардена, Г. Гейерманса и Гофманнсталя. Изъ числа указанныхъ особенно любопытны: замѣтка Брандеса, излагающая его впечатлѣнія отъ постановки у Рейнгардта «Венеціанскаго купца», и Гейерманса, трактующая о значеніи теперешняго «нѣмецкаго театра» для драматурговъ Европы, пьесы которыхъ, начиная съ Мэтерлинковской Сестрой Беатрисой и кончая Дымовской «Ню», ставились на его подмосткахъ. Самъ Legband, кромѣ обстоятельной вступительной статьи, далъ еще въ книжкѣ «таблицу первыхъ постановокъ» и тѣхъ рядовыхъ спектаклей Рейнгардта, которые почему-либо знаменательны въ его театральной карьерѣ. Вотъ двѣ даты изъ этой интересной таблицы: 23 января 1903 г. состоялась первая постановка «На днѣ» М. Горькаго. 5 мая 1905 г., т. е. черезъ два съ половиной года послѣ премьеры, эта пьеса была повторена въ 500-й разъ. Такого успѣха не имѣла никакая другая пьеса въ репертуарѣ Рейнгардта. За нею слѣдуютъ «Пробужденіе Весны» Ведекинда, «Саломея» Уайльда, «Электра» Гофманнсталя, «Сонъ въ лѣтнюю ночь» Шекспира. Изъ русскихъ авторовъ, кромѣ Горькаго, у



Рейнгардта шли «Ревизоръ» и «Женитьба» Гоголя, «Плоды просвѣщенія» Толстого, «Медвѣдь» Чехова и въ самое послѣднее время «Ню» Дымова.

\* \* \*

Также книгой выпущено въ свѣтъ собраніе рецензій недавно скончавшагося дрезденскаго театральнаго критика Adolf'a Stern'a подъ общимъ заголовкомъ «Двѣнадцать лѣтъ театальной критики». Книга Штерна, составленная другомъ покойнаго Christian'омъ Gaehde, даетъ сводку рецензій болѣе чѣмъ о 150 пьесахъ, т. е., можно сказать, почти обо всемъ современномъ репертуарѣ, и несмотря на то представляетъ только небольшую часть всего, написаннаго въ этой области дрезденскимъ критикомъ.

Книгѣ предпослана статья составителя, дающая о Штернѣ нѣкоторыя свѣдѣнія біографическаго свойства и небольшую характеристику Адольфа Штерна, какъ критика (Штернъ писалъ также и въ беллетристикѣ).

Эти «двѣнадцать лѣтъ театальной критики» заслуживаютъ вниманія по своей обстоятельности и высокой объективности.

Художественнымъ идеаломъ Штерна, — чего онъ нисколько не скрывалъ, — былъ всегда реализмъ, богатый краской и чувствомъ стиля, какъ у Клейста, Геббеля, Отто Лудвига.

Понятно поэтому, что лучшія рецензіи Штерна посвящены Геббелю, почитателемъ и горячимъ пропагандистомъ котораго онъ былъ еще въ ту пору, когда «Юдифъ» вызывала въ большинствѣ театальной публики только сомнѣніе и давала поводъ къ пародіямъ въ юмористическихъ листкахъ.

Несмотря на это Штернъ очень внимательно относился ко всякому таланту независимо отъ того обстоятельства, приходилъ ли онъ, какъ говоритъ Gaehde, «изъ лагеря натурализма, символизма, неоромантизма или классицизма».

Эта черта, его, какъ критика, всего лучше для русскаго читателя подтверждается рецензіей о постановкѣ «Ревизора» въ Дрезденскомъ Королевскомъ театрѣ. Такъ же, какъ и большинство нѣмецкихъ критиковъ, Штернъ

не смогъ оцѣнить вѣрно достоинствъ геніальной комедіи. Такъ же, какъ и другіе, онъ готовъ былъ признать за «Ревизоромъ» только чисто историческое значеніе, какъ комедіи изъ русской жизни 40 гг. прошлаго столѣтія. Но вмѣсто выпадовъ поверхностнаго снобизма, какіе можно было читать во многихъ статьяхъ по поводу «Ревизора», Штернъ закончилъ свою рецензію слѣдующимъ образомъ:

«Тѣмъ не менѣе заслуга нашего придворнаго театра, поставившаго наконецъ эту классическую піесу, остается непоколебленной. Если только нѣмецкая сцена не хочетъ отказаться отъ неуклоннаго изученія творчества *всѣхъ* народовъ, то нужно во всякое время встрѣтить словами: «добро пожаловать» постановку на нашей сценѣ такихъ піесъ, которыя имѣютъ непреходящее въ литературѣ значеніе».

Въ рецензіяхъ Штерна заслуживаетъ вниманія еще одна черта, нынче весьма рѣдкая:—онъ былъ добросовѣстный и серіозный критикъ, никогда не «выдвигавшій себя на первое мѣсто въ статьѣ, но скромно оставлявшій себя въ тѣни предмета», которому посвящалась данная замѣтка.

Охватывая театральную жизнь Дрездена за время отъ 1894 г. до 1907 г. книга Штерна имѣетъ еще спеціальныи интересъ, являясь какъ бы лѣтописью Дрезденскаго Королевскаго Театра за послѣднее десятилѣтіе.

\* \* \*

Переходя отъ книгъ къ журналамъ, необходимо констатировать лестное вниманіе нѣмецкой театральной прессы, оказанное ею нашему балету. Въ связи съ этимъ въ одномъ изъ №№ Schaubühne была помѣщена интересная замѣтка о современномъ танцѣ вообще и русскомъ балетѣ въ частности, авторъ которой, анализируя танцы нашихъ балеринъ и самую постановку балетовъ, подчеркиваетъ стройность и согласованность ихъ съ одной стороны, съ другой — жизненность и естественность русскаго балета. Очень вѣрно онъ отмѣчаетъ полную *современность* русскаго балета въ отличіе отъ всѣхъ попытокъ воскресить античную пляску и вполне самостоятельное его значеніе, какъ искусства, въ отличіе отъ балета на западѣ, гдѣ онъ въ настоящее время играетъ чисто служебную роль. Все это даетъ

автору поводъ для полемики съ представителями нѣмецкаго Secession'a, которое напрасно, по его мнѣнію, приняло русскій балетъ за «свой».

\* \* \*

Въ № 34 журнала «Masken», издающагося Дюссельдорфскимъ Schauspielhaus'омъ, напечатана статья Otto Schneider'a, въ которой авторъ путемъ анализа стилей Ренессанса и Барокка, поскольку они отразились въ архитектурѣ и музыкѣ, пытается дать прогнозъ стиля грядущей нѣмецкой драмы.

Тотъ же вопросъ занимаетъ и столь различныхъ критиковъ, какъ Bab'a въ его статьяхъ «о новой драмѣ» и Люблинскаго въ его книгѣ «Ausgang der Moderne». По собственному признанію Люблинскаго его книга есть «книга оппозиціи» господствующей въ данное время въ Германіи неоромантикѣ. Съ большою рѣзкостью выступаетъ онъ противъ неоромантическаго направленія (Гофманнсталь, Ведекиндъ), считая его эклектической смѣсью нѣсколькихъ школъ. Возникшій, какъ антитеза натурализма, неоромантикъ, по мнѣнію Люблинскаго, не имѣетъ будущаго, потому что эти «патетическіе каррикатуристы и литературные революціонеры, которые пишутъ трагическія комедіи» и считаютъ себя разрушителями всѣхъ цѣнностей, являются въ дѣйствительности величайшимъ препятствіемъ для сознанія истиннаго трагическаго стиля, а равно и стиля хорошей комедіи». («Ausgang der Moderne» von J. Lublinsky, Seit 172).

\* \* \*

Тѣ же «Masken» напечатали слѣдующее прошеніе Ибсена къ норвежскому правительству, которое можетъ показаться не безынтереснымъ для почитателей норвежскаго драматурга. Приводимъ его въ нѣсколько сокращенномъ видѣ.

Христіанія 10-го марта  
1863 г.

Королю!

Генрикъ Ибсенъ всеподданнѣйше проситъ настоящимъ, чтобы имѣющему собраться стортингу было представлено предложеніе ассигновать про-

сителю изъ государственной кассы ежегодную пенсію, въ размѣрѣ 400 талеровъ, дабы дать ему возможность продолжать свою литературную дѣятельность. Для лучшаго обоснованія настоящаго моего всеподданнѣйшаго прошенія рѣшаюсь я дать здѣсь краткій обзоръ моей жизни и литературной дѣятельности».

(Далѣе Ибсенъ приводитъ общеизвѣстные факты изъ своей біографіи и даты выхода въ свѣтъ его важнѣйшихъ литературныхъ произведеній).

«Покинуть отечество и прекратить работу, которую я до сего времени полагалъ единственной цѣлью моей жизни, значитъ рѣшиться на шагъ, на который я могу отважиться лишь съ несказаннымъ трудомъ. Для того, чтобы его избѣгнуть, я прибѣгаю къ настоящему ходатайству, какъ къ крайнему средству...

Удовлетвореніемъ его мнѣ дана была бы возможность продолжать дѣятельность на литературномъ поприщѣ, перерывъ которой, какъ я думаю, былъ бы нежелателенъ обществу.

Всеподданнѣйше *Генрикъ Ибсенъ.*

\* \* \*

На апрѣль пали двѣ годовщины, знаменательныя въ исторіи нѣмецкаго театра. Первая—столѣтняя годовщина со дня рожденія Юліи Gley Rettich, извѣстной артистки Бургъ-Театра. Она родилась 17 апрѣля 1809 г. въ семьѣ актера Юганна Фридриха Глей. Мать ея была небызвѣстной пѣвицей своего времени. На сцену Юлія Глей пошла противъ воли отца. Дебютировала она въ Дрезденскомъ Королевскомъ театрѣ въ 16 лѣтъ отъ роду. Театральныя интриги заставили ее послѣ двукратныхъ колебаній окончательно обосноваться въ Вѣнѣ въ Бургъ-Театрѣ, гдѣ она и составила себѣ громкое имя, оставаясь до конца дней своихъ, любимицей вѣнской театральной публики. О ней сказалъ Лаубе (извѣстный режиссеръ, и учитель сцены) «Юлія Реттихъ была бы замѣчательной женщиной, даже если бы она не была художницей и она стала замѣчательной художницей, потому что была замѣчательной женщиной».

Вторая годовщина, которой нѣмецкая печать удѣлила еще больше мѣста, есть 150-лѣтіе со дня рожденія Августа Вильгельма Иффланда, руководителя Берлинскаго Королевскаго театра въ эпоху Наполеоновской Имперіи. Иффландъ соединилъ въ себѣ разнообразныя дарованія писателя, актера и режиссера, изъ которыхъ послѣднее было главнѣйшимъ въ его многогранной личности. Еще удивительнѣе было въ немъ сочетаніе свойствъ души. Мягкій, скромный, привѣтливый, самоотверженный беззавѣтно преданный искусству, онъ въ тяжелые годы борьбы съ Наполеономъ столь же беззавѣтный патріотъ. Извѣстенъ слѣдующій фактъ изъ его жизни и сценической дѣятельности. Въ 1807 г., когда французы заняли Берлинъ и королевская фамилія принуждена была бѣжать въ Königsberg, когда всякія выраженія симпатіи къ популярной въ странѣ королевѣ Луизѣ строго преслѣдовались французами, Иффландъ 10 марта (день рожденія королевы) поставилъ «Ифигенію въ „Авлидѣ“». На этомъ спектаклѣ самъ Иффландъ присутствовалъ въ директорской ложѣ съ розою въ петлицѣ. Такою же розою имѣла на себѣ артистка, исполнявшая роль Ифигеніи и точно также былъ украшенъ кордебалетъ. Публика поняла намекъ и устроила шумную овацію въ честь отсутствующей королевы. Временный комендантъ Берлина Сентъ-Илеръ велѣлъ было арестовать Иффланда, но пораженный благородной смѣлостью и рыцарскимъ самообладаніемъ Иффланда въ виду жестокаго наказанія, отмѣнилъ свое прежнее рѣшеніе ограничившись только 20 дневнымъ домашнимъ арестомъ. За годъ до смерти, будучи серьезно боленъ, Иффландъ вступилъ въ ряды ополченія, которое должно было защитить Берлинъ въ случаѣ нападенія на него французовъ. Въ этомъ ополченіи онъ несмотря на видное общественное положеніе и свои заслуги, служилъ простымъ солдатомъ. Правда, его сослуживцами были—Фихте и Шлейермахеръ...

*Энциклопедія сценическаго самообразованія. Томъ третій. В. В. Сладкопѣвцевъ. Искусство декламациі.* Съ приложеніемъ статей: д-ра медицины М. С. Эрбштейна—I. Анатомія и фізіологія голосовыхъ органовъ. II. Гигіена голоса; д-ра В. В. Чехова—I. Роль фантазіи и таланта въ искусствѣ художественнаго чтенія. II. Художественное чтеніе и художественная рѣчь въ ихъ взаимоотношеніи; В. В. Сладкопѣвцева—систематическій планъ занятій. Съ 66 рисунками въ текстѣ. Изданіе журнала «Театръ и Искусство». 1910. Страницъ: VIII—367. Цѣна 2 руб.

Незначительная въ количественномъ отношеніи русская литература по декламациі обогатилась цѣннымъ вкладомъ. Только-что вышелъ въ свѣтъ изящно изданный томъ «Энциклопедія сценическаго самообразованія», предпринятой редакціей журнала «Театръ и Искусство». Томъ этотъ посвященъ теоретическому изслѣдованію вопросовъ художественнаго чтенія. Это—книга извѣстнаго нашего рассказчика-юмориста В. В. Сладкопѣвцева, снабженная вдобавокъ статьями еще двухъ спеціалистовъ: М. С. Эрбштейна (врача-спеціалиста по горловымъ болѣзнямъ) и В. В. Чехова (также врача — врача-психіатра—и прекраснаго чтеца-юмориста).

Говорить о важномъ, я бы сказалъ, безконечно-важномъ, для артиста сцены значеніи искусства декламациі, не приходится. Искусство *тона*, этого извѣчнаго признака всякаго высокаго театра, дается только чрезъ искусство декламациі, гдѣ безъ умѣлаго обращенія съ тономъ и шагу не ступить.

Не иначе поэтому, какъ съ самой искренней радостью должно привѣтствовать всякую серьезную работу въ области изученія началъ декламациі. Печать же серьезности лежитъ на всей книгѣ г. Сладкопѣвцева буквально отъ А до Z.

Въ предисловіи къ книгѣ авторъ говоритъ, между прочимъ: «Но, кромѣ философской и эстетической сторонъ (въ искусствѣ декламациі), есть еще одна, которую, по справедливости, можно назвать «ремесломъ искусства», знаніе котораго устраняетъ все то, что является мѣшающимъ, тормозящимъ, не позволяющимъ данному дарованію выявиться, въ возможно большей степени совершенства, его художественный замыселъ».

Не надо удивляться поэтому, что добрыхъ три четверти книги г. Сладкопѣвцева удѣлены вопросамъ «ремесла искусства», т. е. физической, матеріальной сторонѣ дѣла, т. е. техникѣ его (дикціи).

Въ этомъ и плюсь, но, разумѣется, и минусъ изслѣдованія.

О необходимости самаго тщательнаго изученія техники искусства для пишущаго эти строки не можетъ быть двухъ мнѣній: техника художественнаго чтенія, какъ и всякаго искусства, хотя и вращается, по самой сущности своей, въ сферѣ матеріальныхъ условій, важна для художника прежде всего въ *духовномъ* отношеніи, ибо, устраняя, по справедливому опредѣленію автора, «все то, что является мѣшающимъ, тормозящимъ, не позволяющимъ данному дарованію выявиться, въ возможно большей степени совершенства, его художественный замыселъ», она словно приготавливаетъ поле для свободнаго дѣйствія духа художника. Но правильное приуготовленіе поля для всякаго дѣйствованія, какъ и правильное проложеніе проводовъ для всякаго рода энергій, должно имѣть въ виду основныя свойства этихъ энергій. Правильное поэтому построеніе декламационной техники,—какъ бы солидно въ каждомъ отдѣльномъ случаѣ ни велось оно,—должно постоянно имѣть своимъ идеаломъ господство духа художника надъ матеріальной средой, но не самодовлѣющее значеніе техники. Этимъ я вовсе не хочу сказать, что работа г. Сладкопѣвцева есть работа во славу исключительнаго торжества дикціи, но хочу подчеркнуть только, что, не освѣтивъ съ достаточной ясностью и полнотой чисто-художественныя условія декламации, онъ мало занялся наиболѣе, правда, трудными, но и въ то же время наиболѣе заманчивыми для изслѣдователя моментами техники: это примѣненіемъ ея средствъ къ чисто-художественному процессу...

Чтобы не быть голословнымъ, я могъ бы указать на пробѣлъ въ книгѣ въ томъ ея мѣстѣ, гдѣ рѣчь идетъ о роли мелодіи въ тонѣ ттеца. Если бы авторъ сопоставилъ явленіе мелодіи съ сущностью декламации, онъ, навѣрное, отвелъ бы ей болѣе подобающее мѣсто, не взваливъ на нее то, что часто далеко ей не подъ силу.

А что авторъ не съ достаточной ясностью и полнотой освѣтилъ

чисто-художественныя условія чтенія, явствуетъ не только изъ незначительности объема главъ, посвященныхъ художественной декламациі (по сравненію съ остальными), но также и изъ того расплывчатого и вялаго изложенія, въ какомъ представлены эти главы. Не къ выгодѣ этихъ главъ также и пользованіе авторомъ не выполнѣ ясной и во всякомъ случаѣ не точной, а потому и сбивчивой детерминаціей художественныхъ явленій декламациі. Напримѣръ: «основной логическій тонъ опредѣляетъ ту силу тона (?), которая удѣляется въ данномъ предложеніи каждому слову, сообразно съ его смысловою важностью»—стр. 134; или: «основнымъ рѣчевымъ тономъ рѣчи (?) мы будемъ называть ту силу, съ которой произносятся самостоятельныя слова въ данной рѣчи»—стр. 135; или: «то характерное въ звукѣ, чѣмъ отличается одно чувство отъ другого, мы будемъ называть *рѣчевымъ кадансомъ*; самую же мелодію, построенную изъ этихъ звуковъ, будемъ называть рѣчевой мелодіей даннаго чувства»—стр. 175. Въ послѣднемъ случаѣ авторъ самъ констатируетъ неустойчивость, а стало быть, и неудобство такого рода опредѣленій: «впрочемъ, точнаго значенія обоихъ терминовъ (рѣчечевого каданса и рѣчевой мелодіи) мы не будемъ придерживаться и часто будемъ употреблять ихъ одинъ вмѣсто другого»—*ibidem*. Я же пойду дальше и скажу прямо, что еще годъ-два педагогической дѣятельности, и В. В. Сладкопѣвцевъ<sup>1)</sup> навсегда откажется отъ мысли видѣть въ художественномъ явленіи декламациі что-либо иное, кромѣ мелодіи и тембра (съ ихъ центрами и иными признаками). Идеологія художественнаго чтенія проста до геометричности: она можетъ быть уписана на двухъ страницахъ, и до тѣхъ поръ пока она не предстанетъ въ такомъ видѣ передъ умственнымъ взоромъ нашего симпатичнаго изслѣдователя, онъ не будетъ въ состояніи ясно истолковать каждый техническій пассажъ по связи съ сущностью декламациі. Въ этомъ отношеніи г. Сладкопѣвцевъ значительно опередилъ еще многихъ нашихъ теоретиковъ художественнаго чтенія, введшихъ въ науку о тонѣ чтеца столько

<sup>1)</sup> Г. Сладкопѣвцевъ состоитъ преподавателемъ дикціи въ Театральной Школѣ имени А. С. Суворина.



отдѣльныхъ, но плохо отграниченныхъ другъ отъ друга понятій (взять одни художественные акценты: логическій, психологическій, патологическій, символическій, индивидуальный!), что неволью дѣлается страшно за того отважнаго, кто дерзнулъ бы построить искусство свое на столь ненаучной почвѣ...

Несравненно тверже и убѣдительнѣй изложеніе тѣхъ главъ книги, которыя касаются *техники* рѣчи, и что прежде всего подкупаетъ въ этомъ отношеніи у г. Сладкопѣвцева, это полная освѣдомленность его въ литературѣ вопроса. Нѣтъ, кажется, научнаго сочиненія по данному вопросу, которое не было бы изучено имъ, какъ и обратно, нѣтъ такого детальнаго явленія въ сферѣ дикціи, для котораго нашъ авторъ не подыскалъ бы соотвѣтствующаго освѣщенія въ литературѣ. Остроумно и изящно сопоставляя одно явленіе съ другимъ, находчиво подыскивая то у этого, то у того спеціалиста объясненіе имъ, онъ медленно, кирпичъ за кирпичемъ, выводитъ ту стѣну декламационнаго зданія, которая называется дикціей. Особенно тщательно и вполне убѣдительно разработаны г. Сладкопѣвцевымъ главы о дыханьи и гимнастикѣ, о достоинствахъ хорошо обработаннаго голоса и о недостаткахъ его, о косноязычьи, о слухѣ, о подготовительныхъ упражненіяхъ для надставной трубы.

Не придираясь къ мелочамъ, изъ которыхъ не всѣ кажутся мнѣ достаточно вѣрно обозначенными и опредѣленными въ сочиненіи, единственный пробѣлъ въ технической части книги г. Сладкопѣвцева, на который я могъ бы указать,—пробѣлъ, однако, чрезвычайно серьезный, это отсутствіе боевой главы въ дикціи— главы о *постановкѣ голоса*, т. е. характеристики спеціальныхъ упражненій, съ помощью которыхъ непоставленный или невѣрно поставленный голосъ можетъ быть преобразованъ въ соотвѣтствующемъ направленіи.

Статьи д-ра Эрбштейна являются дополненіемъ къ соображеніямъ г. Сладкопѣвцева о физиології рѣчи, а очерки г. Чехова пріоткрываютъ дверь въ сокровенное искусство декламациі.

Суммируя все ранѣе сказанное о книгѣ г. Сладкопѣвцева въ одно цѣлое, я долженъ сказать, что трудъ этотъ надо признать въ высшей

степени своєвременнимъ и заслуживающимъ вниманія не только спеціалістовъ-теоретиковъ, но и чтецовъ, ораторовъ, драматическихъ и оперныхъ артистовъ, какъ научно обоснованное изложеніе началъ дикціи.

*Юр. Озаровскій.*

*Декламационная хрестоматія.* Матеріалъ для систематическихъ занятій выразительнымъ чтеніемъ на драматическихъ курсахъ, въ театральныхъ училищахъ и другихъ учебныхъ заведеніяхъ. Въ двухъ частяхъ. Составилъ артистъ Императорскихъ театровъ *Н. Л. Глазуновъ*. Часть I. Спб. 1908. Страницъ: VIII+214. Цѣна 1 руб. 20 коп. Часть II. Спб. 1908. Страницъ: VI+127. Цѣна 80 коп.

*Хрестоматія для школъ драматическаго искусства.* Составилъ *А. Ѳедотовъ*. Съ предисловіемъ *А. И. Южина* кн. Сумбатова. Часть I. Посobie при выработкѣ дикціи и изученіи декламации. 1) Эпическая поэзія, 2) Лирическая поэзія, 3) Художественная проза. Москва. Изданіе *К. И. Тихомирова*, 1908. Страницъ: 344+VI. Цѣна 1 р. 25 к.

Чутко прислушивающаяся къ требованіямъ книжнаго рынка рать книгоиздателей не могла, конечно, не подмѣтить значительнаго спроса въ нашей публикѣ на всякаго рода декламационные сборники,—спроса, такъ отчетливо сказавшагося за послѣднее десятилѣтіе. Названія: «Декламаторъ», «Чтець-декламаторъ», «Declamatorium». «Для декламации», «Для чтенія съ эстрады», «Дивертиссементъ», «Репертуаръ чтеца», «Для чтенія и мелодекламации» такъ и мелькають въ окнахъ книжныхъ магазиновъ. Немногіе изъ этихъ сборниковъ могутъ похвастать сколько-нибудь литературнымъ вкусомъ и тѣмъ меньшею пригодностью для цѣлей декламационнаго обученія. Съ тѣмъ большимъ сочувствіемъ можно отмѣтить хрестоматіи, названія которыхъ выписаны выше.

Особенно хочется привѣтствовать трудъ г. Глазунова (б. артиста Александринскаго театра, одного изъ дѣятельнѣйшихъ нашихъ преподавателей декламации). Хотя хрестоматія его построена по плану, который подсказанъ составителю не теоріей декламации (о такой хрестоматіи приходится еще только мечтать!), а въ зависимости отъ порядка, какъ при-

знается составитель въ предисловіи, «подсказаннаго сложившимися (у него) взглядами на предметъ и продолжительною педагогическою практикою», тѣмъ не менѣе, двутомный сборникъ г. Глазунова надо признать въ высшей степени удачнымъ: такъ ярко, полно, разнообразно и со вкусомъ къ литературнымъ достоинствамъ текстовъ подобранъ декламационный матеріалъ. Особенно заслуживаетъ сочувствія стремленіе составителя по любому отдѣлу чтенія дать свѣжіе тексты, принадлежащіе дѣятелямъ новѣйшей литературы въ ея наиболѣе, конечно, здоровой фазѣ.

Такими же качествами отличается и «Хрестоматія для школъ драматическаго искусства», составленная недавно умершимъ А. А. Ѳедотовымъ (артистомъ Императорскаго Московскаго Малаго театра, такъ же, какъ и Н. Л. Глазуновымъ, артистомъ-педагогомъ).

Цѣль хрестоматіи— «собрать въ одной книгѣ возможно большее количество первоклассныхъ произведеній русской 1) словесности въ стихахъ и прозѣ, чтобы дать молодежи, стремящейся на сцену, обильный и разнообразный матеріалъ для изученія искусства выразительнаго чтенія, какъ первой ступени къ изученію драматическаго искусства». Тексты въ хрестоматіи Ѳедотова расположены по авторамъ—въ алфавитномъ порядкѣ именъ. Хрестоматія снабжена яркой статьей А. И. Южина кн. Сумбатова: «Слово, улица, сцена», ратующей за то, чтобы путемъ литературнаго воспитанія будущихъ артистовъ «выработать вкусъ ихъ, поднять ихъ стремленіе къ живому и образному слову, вызвать ихъ законное отвращеніе къ пошлomu языку, врывающемуся во всѣ щели театра, и ихъ борьбу съ нимъ».

*Юр. Озаровскій.*

А. *Коптяевъ*. Исторія новой русской музыки въ характеристикахъ. Выпускъ первый: *П. И. Чайковскій*. СПб. 1909.

При громадной скудости русской литературы о музыкѣ нельзя не отнестись съ чувствомъ большого интереса и сочувствія къ задуманной

1) У Глазунова—всеобщей.

А. П. Коптяевымъ «Исторіи русской музыки въ характеристикахъ». Вышедшій пока первый выпускъ ея посвященъ П. И. Чайковскому, такъ что здѣсь уже выборъ темы говоритъ за себя. Кажется, трудно въ исторіи русской культуры найти имя болѣе популярное, чѣмъ имя Чайковскаго, и, тѣмъ не менѣе, все, что о немъ до сихъ поръ было написано, не можетъ удовлетворить читателя, дѣйствительно желающаго разобраться въ творчествѣ Чайковскаго и уяснить себѣ его сущность. Громадный трехтомный трудъ М. И. Чайковскаго о своемъ братѣ представляетъ только біографическій матеріалъ о немъ, правда, подобранный съ необыкновенной тщательностью и любовью, однако, М. И. Чайковскій, какъ не музыкантъ-спеціалистъ, повидимому, принципиально не касается самой музыки своего брата, не пытается отыскать ея внутренній смыслъ и дать ея оцѣнку и характеристику. Эту задачу пытается отчасти взять на себя В. Г. Вальтеръ въ небольшомъ трудѣ, посвященномъ Чайковскому <sup>1)</sup>, но и тамъ біографическій *матеріалъ* преобладаетъ надъ *характеристикой*.

Здѣсь въ трудѣ А. П. Коптяева авторъ впервые старается, отказавшись отъ многихъ условностей обычныхъ біографій, въ смѣлыхъ и яркихъ штрихахъ обрисовать Чайковскаго, какъ *человѣка*, выяснить его міровоззрѣнія и найти связующія нити между Чайковскимъ - человѣкомъ и Чайковскимъ-композиторомъ. Авторъ при этомъ не скрываетъ, что сознательно уклоняется отъ обычнаго типа біографіи. Онъ хочетъ писать статью прежде всего субъективную: «Статью почти неуловимыхъ оттѣнковъ громадной психической картины, представляемой Петромъ Ильичемъ... Статью настроеній, воспоминаній, новаго освѣщенія»...

И это «новое освѣщеніе» дѣйствительно найдено авторомъ: въ причудливыхъ тонахъ крайняго субъективизма освѣщаетъ оно психическую личность П. И. Чайковскаго, не всегда, можетъ быть, справедливо, но всегда ново и интересно. Новы тѣ главы первой части его труда (Чайковскій, какъ *человѣкъ*), гдѣ говорится о «фатализмѣ» Чайковскаго, о его вѣрѣ въ судьбу,

<sup>1)</sup> В. Г. Вальтеръ. Русскіе композиторы. Выпускъ I (Глинка, Рубинштейнъ и Чайковскій) Москва 1907.

въ «предопредѣленіе»; тонко и умно подобраны факты изъ жизни Чайковскаго, указывающіе на генезисъ этой вѣры еще въ раннемъ дѣтствѣ его. Интересно обрисованы тѣ полюсы, между которыми проходила ось «настроеній» Чайковскаго, то мрачнаго и «одиноккаго» (прекрасная глава объ «одиночествѣ» Чайковскаго), то «свѣтлаго и радостнаго, въ которомъ переливался мрачный». Новы также и крайне увлекательно очерчены тѣ особенности Чайковскаго, которыя свидѣтельствуютъ о его «міровой скорби», о его «интимной религіозности», о его пантеистическихъ вѣрованіяхъ, построенныхъ на страстной любви къ природѣ и въ частности къ русской природѣ. Здѣсь можно было бы ожидать, что авторъ проведетъ прямо напрашивающуюся параллель между Чайковскимъ и Тургеневымъ, но ея мы тутъ не находимъ.

Въ стремленіи къ «новому освѣщенію», къ новой яркой характеристикѣ Чайковскаго - человѣка, авторъ, мнѣ кажется, иногда злоупотребляетъ своимъ субъективизмомъ. На первыхъ же страницахъ книги подчеркиваются волевые элементы психики Чайковскаго; придается особое значеніе тому обстоятельству, что *иногда* онъ могъ быть непреклоннымъ, гнѣвнымъ, злобнымъ. Мнѣ приходилось по этому поводу много бесѣдовать съ людьми, очень близкими покойному Петру Ильичу, и всѣ они подчеркиваютъ исключительную мягкость и незлобивость его натуры. Спрашивается, не является ли поэтому это утвержденіе автора, перо котораго въ его музыкальныхъ рецензіяхъ такъ часто «дышетъ гнѣвомъ», пожалуй, нѣсколько слишкомъ субъективнымъ?

Вторая и третья часть книги г. Коптяева посвящены самому творчеству Чайковскаго: «Чайковскій, какъ музыкантъ», и «Чайковскій, какъ представитель націи». Здѣсь авторъ выступаетъ, какъ историкъ музыки, и именно съ этой точки зрѣнія нѣкоторые выводы его, открывающіе намъ необыкновенно широкія, музыкально-историческія перспективы, можно признать прямо классическими. Таково, на примѣръ, опредѣленіе Чайковскаго, какъ «создателя русской мѣщанской оперы», и получающіяся, благодаря этому, грандіозныя историческія нити, связывающія Чайковскаго съ Бизе и

Масснэ во Франціи. Таково также опредѣленіе нашего композитора, какъ «представителя націи, напоенной экстазомъ религіозныхъ движеній» (въ III части) или какъ «великаго раскольника, отразившаго въ своихъ страстныхъ звукахъ страдальческой духъ, накопившійся въ русскомъ обществѣ». Эта идея «экстаза», какъ основныя черты творчества Чайковскаго, проходитъ красной нитью черезъ всю книгу и связываетъ музыку Чайковскаго съ современными намъ музыкальными вѣяніями съ экстазомъ, на примѣръ, Скрябина; въ V главѣ первой части мы читаемъ даже объ «очищенномъ религіозномъ экстазѣ» въ церковной музыкѣ Чайковскаго.

Особое вниманіе удѣлилъ авторъ Чайковскому, какъ симфонисту. Подробно разсмотрѣвъ взгляды Чайковскаго на современную ему симфоническую музыку, онъ приходитъ къ тому убѣжденію, что передъ нами—«гений, ухаживающій сразу за двумя вѣяніями: чистой симфоніи и программной музыки».

Попутно дается тонкій анализъ его симфонической музыки; авторъ останавливается на «широкомъ мелосѣ Чайковскаго», на его «монументальномъ стилѣ», на его «грандіозныхъ подготовленіяхъ вступленія темы», подчеркиваетъ въ его творествѣ любовь къ повтореніямъ, имитацию, унисоны и т. д. Казалось бы, что передъ нами рядъ сухихъ, интересныхъ развѣ только для спеціалиста-теоретика, вопросовъ, но г. Коптяевъ умѣетъ говорить и объ этомъ такъ красиво и своеобразно, съ такимъ юношескимъ увлеченіемъ и искренностью, съ такой «влюбленностью» въ свое дѣло и въ своего любимаго композитора, что читатель всецѣло отдаетъ себя въ его руки, и порою напрашивающійся упрекъ въ нѣкоторой парадоксальности автора не срывается съ его языка или пера.

Есть книги, отъ которыхъ точно исходитъ сіяніе любви. И опять-таки это—не сентиментальная любовь институтки, но глубоко обоснованная и продуманная любовь человѣка, который во всеоружіи знанія и опыта берется писать о любимомъ композиторѣ и не скрываетъ своего восторженнаго отношенія къ нему. Таковъ и трудъ Коптяева о Чайковскомъ.

*А. Каль.*

## КЪ РИСУНКАМЪ.

### „МЕССИНСКАЯ НЕВѢСТА“ ШИЛЛЕРА НА СЦЕНѢ ИМПЕРАТОРСКАГО КИТАЙСКАГО ТЕАТРА.

Товарищеская семья офицеровъ Лейбъ-Гвардіи Измайловскаго полка, собираясь на своихъ «Досугахъ» для литературной бесѣды, иногда замѣняла такія бесѣды спектаклями 1). Послѣдній спектакль состоялся 28-го января 1903 г. и былъ затѣмъ дважды повторенъ въ Высочайшемъ присутствіи 2-го февраля и 9-го апрѣля 1909 года въ Императорскомъ Китайскомъ театрѣ въ Царскомъ Селѣ. Играна была трагедія Шиллера «Мессинская невѣста» въ переводѣ К. Р. Главныя роли исполняли: Е. И. В. Великій князь Константинъ Константиновичъ, артистки Императорскихъ театровъ В. В. Пушкарева и Д. М. Мусина и бывшій офицеръ полка А. Л. Герхень.

Постановка была поручена Н. Н. Арбатову.

## ОТЪ РЕДАКЦІИ.

Въ выпускѣ III замѣчены слѣдующія опечатки:

			<i>Напечатано:</i>	<i>Слѣдуетъ читать:</i>
Страница 46	строчка 16		обыкновеннаго	собственнаго
» 52	» 19		незамѣтно	неизмѣнно
» 64	» 22		ben	bien

---

Редакторъ Баронъ Н. В. Дризень.

---

1) Редакція «Ежегодника» надѣется въ одномъ изъ ближайшихъ номеровъ дать очеркъ дѣятельности этого литературно-артистическаго кружка, который въ ноябрѣ текущаго года праздновалъ двадцатипятилѣтіе своего существованія.

ОБЪЯВЛЕНИЯ.

ОТКРЫТА ПОДПИСКА

НА НОВЫЙ ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЙ ЕЖЕМЪСЯЧНИКЪ

# „АПОЛЛОНЪ“.

Журналъ будетъ выходить каждое 15-ое число книжкою въ 10—11 листовъ формата малаго in 4°. Первая книжка выйдетъ 25 октября 1909 года.

Кромѣ статей общаго характера, широко освѣщающихъ цѣли журнала и хроники, въ немъ будутъ помѣщаться, въ видѣ ежемѣсячныхъ „альманаховъ“ (съ отдѣльной нумераціей страницъ), стихи, новеллы и драмы русскихъ и иностранныхъ писателей, а также оригинальные рисунки художниковъ (графика) и репродукціи съ художественныхъ произведеній (авто- и -фототиши, меццотинты и пр.).

Журналъ будетъ заключать слѣдующіе отдѣлы:

1) *Художественный отдѣлъ*: Александръ Бенуа, Л. Бакстъ, И. Билибинъ, Н. Войтинская, А. Гаушъ, А. Головинъ, М. Добужинскій, Е. Лансере, Г. Лукомскій, Н. Миліоти, Д. Митрохинъ, А. Остроумова-Лебедева, К. Петровъ-Водкинъ, Н. Ремизовъ (Ре-ми), Н. Рерихъ, К. Сомовъ, С. Судейкинъ, И. Фоминъ, кн. А. Шервашидзе, В. Чемберсъ, С. Яремичъ и др.

2) *Общіе вопросы литературы и литературная критика*: Ин. Анненскій, Валерій Брюсовъ, Макс. Волошинъ, Ак. Л. Волынский, Леонидъ Галичъ, Вяч. Ивановъ, Вал. Кривичъ, М. Ф. Ликиардопуло, К. Чуковский и др.

3) *Вопросы искусства и художественная критика*: Александръ Бенуа, бар. Н. Врангель, Игорь Грабаръ, В. Курбатовъ, Сергѣй Маковскій, Н. Рерихъ, Конст. Эрбергъ и др.

4) *Музыка*: Е. Браудо, Вяч. Каратыгинъ, С. Кусевицкій, А. Нурокъ, В. Ребиковъ и др.

5) *Театръ*: Вл. И. Немировичъ-Данченко, бар. Н. В. Дризенъ, Н. Н. Евреиновъ, Вс. Э. Мейерхольдъ, К. С. Станиславскій, *Gordon Graig* и др.

6) *Пчелы и осы Аполлона*.

7) *Хроника*.

8) *Литературный Альманахъ*. Участвуютъ: Леонидъ Андреевъ, Ин. Анненскій, С. Ауслендеръ, К. Бальмонтъ, В. Брюсовъ, Ив. Бунинъ, М. Волошинъ, С. Городецкій, Н. Гумилевъ, О. Дымовъ, Б. Зайцевъ, Вяч. Ивановъ, М. Кузминъ, Ф. Сологубъ, гр. Ал. Н. Толстой, Г. Чулковъ и др.

Цѣна за годъ . . . . . 9 руб. безъ доставки и 10 руб. съ доставкой и пересылкой.

За полгода . . . . . 5 » » » » 6 » » » »

Отдѣльные выпуски въ продажѣ . . . . . 1 » 25 коп.

Подписка—какъ въ конторѣ, такъ и въ большихъ книжныхъ магазинахъ Петербурга, Москвы, Одессы, Кіева, Варшавы и т. д.

Адресъ конторы и редакціи: СПБ. Мойка, 24, кв. 6. Тел. 109—12.

Издательство «Якорь».

Редакторъ  
Сергѣй Маковскій.



2-й годъ изданія.

Продолжается подписка

НА ЕЖЕДНЕВНУЮ ГАЗЕТУ

# „Театральный Листокъ“

единственный въ Одессѣ органъ, посвященный театру, искусству и литературѣ.

**ПОДПИСНАЯ ЦѢНА**  
съ доставкой и пересылкой:

На 1 годъ. 5 р. — к.  
„ 6 мѣс. 3 „ — „  
„ 3 „ 1 „ 75 „  
„ 1 „ — „ 65 „

Отдѣльные №№ по 5 коп.

Пробный № высылается бесплатно.

Выходитъ ежедневно послѣ полудня въ размѣрѣ 4 и 6 страницъ съ *программами* и *либретто* одесскихъ театровъ.

Въ газетѣ принимаютъ участіе:  
*Ал. Ардаговъ, Веаси, М. Гуровичъ, А. Исаевъ, Э. Коссовскій, Б. Е. Шрайберъ, И. Шестопаля* и др.

**ОБЪЯВЛЕНИЯ**

за строку непареля:

На 1 стран. . . 30 к.  
„ 2 и 3 стр. . . 40 „  
„ 4 стран. . . 20 „

Для ищущихъ труда—20 коп. за объявленіе на 4 стран.

Собственные корреспонденты въ С.-Петербургѣ, Москвѣ, Кіевѣ, Севастополѣ, Симферополѣ, Феодосіи.

Адресъ редакціи и конторы: Одесса, Николаевскій бульваръ, № 13.

8-го августа

**ОТКРЫТЬ ВЪ МОСКВѢ**

на Кузнецкомъ мосту, въ д. № 6, бр. Дзамгаровыхъ,

# НОТНЫЙ МАГАЗИНЪ

РОССІЙСКАГО МУЗЫКАЛЬНАГО ИЗДАТЕЛЬСТВА

== ВЪ БЕРЛИНѢ. ==

==== СКЛАДЪ СОБСТВЕННЫХЪ ИЗДАНИИ. =====

Постоянный складъ для Россіи изданій **Брейткопфъ** и **Гертеля**.

Ноты всѣхъ русскихъ и иностранныхъ издательствъ.

ПРОДОЛЖАЕТСЯ ПОДПИСКА

Н А

# ЕЖЕГОДНИКЪ ИМПЕРАТОРСКИХЪ театровъ

ПОДЪ РЕДАКЦІЕЙ

**Барона Н. В. ДРИЗЕНЪ.**

Въ 1909 году «Ежегодникъ ИМПЕРАТОРСКИХЪ Театровъ» выйдетъ семь разъ, книжками въ 10—12 печатныхъ листовъ, формата малое in 4<sup>o</sup>, съ художественными приложеніями.

Каждая книжка «Ежегодника» будетъ заключать въ себѣ: записки и воспоминанія театральныхъ дѣятелей, статьи, касающіяся постановокъ въ ИМПЕРАТОРСКИХЪ Театрахъ, статьи по прикладному искусству, обзоръ дѣятельности частныхъ и заграничныхъ театровъ и т. д.

Въ видѣ приложенія будутъ даны пьесы текущаго репертуара ИМПЕРАТОРСКИХЪ Театровъ, иллюстрированныя портретами дѣйствующихъ лицъ и mise en scène постановки.

Журналъ издается при ближайшемъ участіи въ литературно-художественномъ отдѣлѣ: проф. **Ө. Д. БАТЮШКОВА**, акад. **А. Ө. КОНИ**, акад. **Н. А. КОТЛЯРЕВСКАГО**, **Д. С. МЕРЕЖКОВСКАГО** и проф. **П. О. МОРОЗОВА**; въ художественномъ отдѣлѣ: **А. Я. ГОЛОВИНА**, **М. В. ДОБУЖИНСКАГО**, **Е. Е. ЛАНСЕРЕ**, **К. А. СОМОВА**, **С. К. МАКОВСКАГО** и **К. Д. ЧИЧАГОВА**.

Цѣна за экземпляръ „ЕЖЕГОДНИКА“ 6 р. въ годъ съ доставкой и пересылкой.

Для служащихъ въ казенныхъ учрежденіяхъ допускается разсрочка по 1 р. въ мѣсяцъ за поручительствомъ гг. казначеевъ. Подписка принимается во всѣхъ главнѣйшихъ книжныхъ магазинахъ, а также въ конторахъ ИМПЕРАТОРСКИХЪ Театровъ.

Цѣна отдѣльнаго выпуска 1 руб. (продается въ фойе ИМПЕРАТОРСКИХЪ Спб. и Московскихъ Театровъ).

# ЕЖЕГОДНИКЪ

ИМПЕРАТОРСКИХЪ ТЕАТРОВЪ



1909

ВЫПУСКЪ V



## СОДЕРЖАНІЕ.

Отъ редакціи.

Двѣ послѣднія встрѣчи съ Ант. Пав. Чеховымъ Евт. П. Карпова.  
Неизданное письмо А. П. Чехова В. Э. Мейерхольду.

Къ постановкѣ „Тристана и Изольды“ на Маріинскомъ театрѣ  
30 октября 1909 г., Вс. Э. Мейерхольда.

Вагнеръ въ эпоху „Тристана“ А. Коптјева.

Леконтъ де Лиль и его „Эриннїи“ Ин. Ф. Анненскаго.

Эпоха и стиль въ постановкѣ „Тристана и Изольды“ А. А. Смирнова.

О постановкѣ на сценѣ Императорскаго Московскаго Малаго театра  
„Идеальнаго мужа“ О. Уайльда. И. Н. Худолеева.

Первая постановка „Грозы“ Н. Н. Долгова.

Около театра (листки изъ записной книжки) П. А. Россіева.

Библиографія. Русская литература по теоріи декламаціи  
Юр. Озаровскаго.

Tantris der Narr. Drama in 5 Acten von E. Hardt. А. І. Гидони.

---

### ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ ПРИЛОЖЕНІЯ:

Кн. А. К. Шервашидзе. Эскизы костюмовъ къ „Тристану и Изольдѣ“ Р. Вагнера: 1. Костюмъ Изольды (I актъ); 2. Костюмъ рыцаря (I актъ); 3. Костюмъ придворнаго (II актъ); 4. Костюмъ молодой дѣвушки (I актъ); 5. Костюмъ оруженосца (II актъ); 6. Костюмъ матроса (II актъ).

К. А. Коровинъ. Декорація къ пьесѣ А. Чехова „Дядя Ваня“ (IV актъ).

М. Г. Савина въ роли Сарры и К. Н. Яковлевъ въ роли Лебедева.  
(„Ивановъ“ А. П. Чехова).

Н. Н. Ходотовъ въ роли Иванова. („Ивановъ“ А. П. Чехова).<sup>1</sup>

М. П. Домашева въ роли Саши. („Ивановъ“ А. П. Чехова).

А. П. Петровскій въ роли гр. Шабельскаго. („Ивановъ“ А. П. Чехова).

Н. А. Никулина въ роли Лэди Маркби. („Идеальный мужъ“ О. Уайльда).

*Продолженіе см. 3 стр. обложки.*

## ОТЪ РЕДАКЦИИ.

Затрудненія технического характера, вызванныя преобразованіемъ прежняго „Ежегодника“ въ посезонное изданіе, помѣшали Редакціи осуществить всецѣло ея первоначальныя намѣренія. Въмѣсто предположенныхъ къ выпуску въ теченіе нынѣшняго года семи книжекъ, удалось издать только четыре. Предлагая въ настоящее время пятый выпускъ, Редакція вмѣстѣ съ тѣмъ беретъ на себя обязательство, не позднѣе первой половины февраля 1910 г., удовлетворить подписчиковъ на 1909 г. остальными двумя выпусками (6-мъ и 7-мъ), не задерживая одновременно выходъ перваго номера 1910 г.

---









## ДВѢ ПОСЛѢДНІЯ ВСТРѢЧИ СЪ АНТ. ПАВ. ЧЕХОВЫМЪ.

ЕВТ. П. КАРПОВА.



познакомился съ Антономъ Павловичемъ Чеховымъ, зимой 1888 года, въ театрѣ Корша. Мы случайно встрѣтились въ узкой, тѣсной комнаткѣ театральной библіотеки. Антонъ Павловичъ самъ первый подошелъ ко мнѣ, назвалъ свою фамилію и заговорилъ о пьесѣ и артистахъ-исполнителяхъ.

Молодой, жизнерадостный, съ открытымъ, симпатичнымъ лицомъ, на которомъ пробивалась мягкая бородка, съ задумчивымъ, вдумчивымъ взглядомъ, лукаво смотрящихъ изъ подъ волосъ, съ доброй, легкой улыбкой, Антонъ Павловичъ произвелъ на меня пріятное впечатлѣніе. Славнымъ, маленькимъ, студентомъ вѣяло отъ его статной, худощавой фигуры.

Много разъ потомъ мнѣ приходилось встрѣчаться съ Антономъ Павловичемъ, и въ дѣлѣ, при постановкѣ его пьесъ, и въ пріятельскихъ, литературныхъ кружкахъ, въ бесѣдѣ за стаканомъ вина. И даже больше я узнавалъ его, тѣмъ симпатичнѣй, роднѣй по духу становился мнѣ.

Особенно, ярко отчетливо вѣзались мнѣ въ память двѣ послѣднія встрѣчи съ Антономъ Павловичемъ Чеховымъ.

Живя въ Москвѣ, въ іюнѣ 1902 года, я какъ-то зашелъ въ В. Ф. Комиссаржевской, которая въ это лѣто играла съ своей труппой въ театрѣ «Акваріумъ». Поговоривъ о театральныхъ дѣлахъ, я такъ собирался уйти, какъ пришелъ Антонъ Павловичъ.

Я не видалъ его уже года два и, конечно, очень обрадовался этой нечаянной встрѣчѣ.

А. П. Чеховъ, очевидно, съ большимъ трудомъ поднялся на четвертый этажъ, гдѣ жила Вѣра Федоровна.

Онъ вошелъ, тяжело дыша, сползая, призывающаго голосомъ сказать: «здравствуйте!» Пожавъ намъ руки, она тяжело опустился на диванъ.



Н. Н. ХОДОТОВЪ ВЪ РОЛИ ИВАНОВА.  
«ИВАНОВЪ» А. П. ЧЕХОВА.

## ДВѢ ПОСЛѢДНІЯ ВСТРѢЧИ СЪ АНТ. ПАВ. ЧЕХОВЫМЪ.

ЕВТ. П. КАРПОВА.



познакомился съ Антономъ Павловичемъ Чеховымъ, зимой 1888 года, въ театрѣ Корша. Мы случайно встрѣтились въ узкой, тѣсной комнаткѣ театральной библіотеки. Антонъ Павловичъ самъ первый подошелъ ко мнѣ, назвалъ свою фамилію и заговорилъ о пьесѣ и артистахъ-исполнителяхъ.

Молодой, жизнерадостный, съ открытымъ, симпатичнымъ лицомъ, на которомъ пробивалась мягкая бородка, съ задумчивымъ взглядомъ сѣрыхъ глазъ, лукаво смотрящихъ изъ подъ пенсне, съ доброй, милой улыбкой, Антонъ Павловичъ произвелъ на меня пріятное впечатлѣніе. Славнымъ малымъ, студентомъ вѣяло отъ его статной, худощавой фигуры.

Много разъ потомъ мнѣ приходилось встрѣчаться съ Антономъ Павловичемъ, и въ дѣлѣ, при постановкѣ его пьесы, и въ пріятельскихъ, литературныхъ кружкахъ, въ бесѣдѣ за стаканомъ вина. И чѣмъ ближе я узнавалъ его, тѣмъ симпатичнѣй, роднѣй по духу становился онъ мнѣ.

Особенно, ярко отчетливо врѣзались мнѣ въ память двѣ послѣднія встрѣчи съ Антономъ Павловичемъ Чеховымъ.

Живя въ Москвѣ, въ іюнѣ 1902 года, я какъ-то зашелъ къ В. Ф. Комиссаржевской, которая въ это лѣто играла съ своей труппой въ театрѣ «Акваріумъ». Поговоривъ о театральныхъ дѣлахъ, я уже собирался уходить, какъ пришелъ Антонъ Павловичъ.

Я не видалъ его уже года два и, конечно, очень обрадовался этой нечаянной встрѣчѣ.

А. П. Чеховъ, очевидно, съ большимъ трудомъ поднялся на четвертый этажъ, гдѣ жила Вѣра Федоровна.

Онъ вошелъ, тяжело дыша, сиплымъ, прерывающимся голосомъ сказалъ: «здравствуйте»! Пожавъ намъ руки, онъ тяжело опустился на диванъ.

двѣ послѣднія встрѣчи съ ант. павл. чеховымъ.

— Усталъ... Высоконько-же вы живете, Вѣра Федоровна... произнесъ онъ, помолчавъ, и закашлялся.

Какъ сейчасъ вижу его сгорбленную, осунувшуюся фигуру, сидящую на низкомъ диванѣ, съ наклоненной головой, съ бѣлыми, какъ кипень, руками, висящими между колѣнъ.

На худомъ, сѣровато-блѣдномъ лицѣ—болѣзненная усталость. Клокъ волосъ прилипъ къ потному лбу. Губы безкровныя, синія. Глаза уныло смотрятъ въ одну точку. Въ бородкѣ—серебристыя нити сѣдины.

Сильно потрепала его жизнь, да и болѣзнь помогла.

Антонъ Павловичъ то и дѣло покашливалъ, стыдливо отворачиваясь и поднося платокъ ко рту.

— Что это вы, Антонъ Павловичъ, торчите въ такое время въ Москвѣ? Жара, духота, пылица... невольно вырвался у меня вопросъ.

— Да вотъ никакъ не могу уѣхать изъ Москвы... То жена была больна... то все какія-то дѣла... Каждый день собираюсь уѣзжать, да все что нибудь задерживаетъ... То одно, то другое...

— Въ Крымъ, къ себѣ, поѣдете?..

— Да, вѣроятно, въ Крымъ... Хотѣлъ за границу, да нельзя... Теперь въ Крыму жара африканская... Да и скучно. Я не люблю Крыма... Декорація какая-то... Постоянно жить въ Крыму невыносимо скучно... Тоскливо...

— Написали что нибудь для театра?—спросила Вѣра Федоровна.

— Да, пишу... нехотя, конфузливо улыбаясь, отвѣтилъ Антонъ Павловичъ.— Пишу не то, что надо... Не то, что хотѣлось бы писать... Нудно выходить... Совсѣмъ не то теперь надо...

— А что же?

— Совсѣмъ другое надо... Бодрое... Сильное... Пережили мы сѣрую канитель... Поворотъ идетъ... Круто повернули...

— Развѣ пережили? Что-то не похоже... усомнился я.

— Пережили... увѣряю васъ... убѣжденно сказалъ Антонъ Павловичъ.—Здѣсь, въ Москвѣ, да и вообще въ столицахъ, это не такъ замѣтно...



М. Г. САВИНА ВЪ РОЛИ САРРЫ.  
«ИВАНОВЪ» А. П. ЧЕХОВА.

— Да, пострадала и голова. С- Агу, дава, чеховими.

— Усталая... Дыстонок... не те жаны, да... (Сидит... и...)

— Какъ сейчасъ вижу его спорбленную, осунувшуюся фигуру, сияющую на... (Сидит... и...)

— (Онъ... сѣровато-блѣдномъ лицѣ— болѣзненная усталость. Блочно... (Сидит... и...)

Сильно потрепала его жизнь, да и болѣзнь помогла.

Антонъ Павловичъ то и дѣло покашливалъ, стыдливо отворачиваясь и поднося платокъ ко рту.

— Что это вы, Антонъ Павловичъ, торчите въ такое время въ Москвѣ? Жара, духота, пыльца... неволью вырвался у меня вопросъ.

— Да... (Сидит... и...)

— Да, вѣроятно, въ Крымъ... Хотѣлъ за границу, да нельзя... Теперь въ Крыму жара африканская... Да и скучно. Я не люблю Крыма... Декорация какая-то... Постоянно жить въ Крыму невыносимо скучно... Тоскливо...

— Написали что нибудь для театра?—спросила Вѣра Федоровна.

— Да, пишу... нехотя, конфузливо улыбаясь, отвѣтилъ Антонъ Павловичъ.— Пишу не то, что надо... Не то, что хотѣлось бы писать... Нудно выходить... Совсѣмъ не то теперь надо...

— А что же?

— Совсѣмъ другое пишу... (Сидит... и...)

— Развѣ пережили? Что-то не похоже... усомнился я.

— Пережили... (Сидит... и...)







У насъ на югѣ волна сильно бьетъ... Въ народѣ сильное броженіе... Я недавно бесѣдовалъ съ Львомъ Николаевичемъ... И онъ тоже видитъ... А онъ старецъ прозорливый... Гудить, какъ уліи, Россія... Вотъ вы посмотрите, что будетъ года черезъ два—три... Не узнаете Россіи...

Антонъ Павловичъ оживился, всталъ съ дивана и, заложивъ одну руку въ карманъ, сталъ ходить по комнатѣ.

— Вотъ мнѣ хотѣлось бы поймать это бодрое настроеніе... Написать пьесу... Бодрюю пьесу... Можетъ быть, и напишу... Очень интересно... Сколько силы, энергіи, вѣры въ народѣ... Прямо удивительно!..

Антонъ Павловичъ передалъ свои наблюденія изъ жизни крестьянъ и рабочихъ. Голосъ его зазвучалъ громче, увѣреннѣе. Глаза загорѣлись нервнымъ огнемъ. Вся фигура помолодѣла.

Вѣрилъ онъ, всей своей чуткой душой вѣрилъ, что конецъ сумеркамъ, что наступаетъ новая жизнь. Весна идетъ. Изъ народа поднимаются бодрья силы, призванныя оживить будничную, томительно тягучую, русскую жизнь. Въ больную грудь Ант. Пав. Чехова эта вѣра вдохнула свѣжія силы. Онъ переродился подъ вліяніемъ этой вѣры. Чеховъ, смотрѣвшій на жизнь взглядомъ тонкаго наблюдателя, видѣвшій въ ней матеріаль для невиннаго юмора, авторъ «Сумерокъ», «Хмурыхъ людей», «Иванова», бытописатель обывательскихъ будней, котораго упрекали въ индифферентизмъ къ общественной жизни и ея запросамъ, въ этотъ вечеръ явился передо мной въ новомъ образѣ.

Разбитый, излѣденный чахоткой, стоящій уже одной ногой въ могилѣ, Антонъ Павловичъ поразилъ меня силой своей вѣры въ пробужденіе народа, въ живучесть народнаго духа, въ торжество правды.

Съ нервной горячностью, «упорствуя, волнуясь и спѣша», онъ говорилъ о движеніи въ земствѣ, о новыхъ сектантскихъ теченіяхъ на югѣ Россіи, о народившемся типѣ интеллигента изъ народа. Говорилъ, что литература обязана идти на встрѣчу народному движенію... Должна поймать и запечатлѣть новыя общественныя вѣянія...

Никогда не видалъ я такимъ Антона Павловича, никогда не слыхалъ отъ него такихъ горячихъ рѣчей.

Незабвенное впечатлѣніе произвела на меня эта встрѣча съ Антономъ Павловичемъ. Онъ вырисовался для меня съ новой, невѣдомой мнѣ стороны.

Пророчество Антона Павловича сбылось. Россія пробудилась, пережила бурный періодъ историческаго переворота, но А. П. Чехову не суждено было увидѣть этого.

Весной, въ концѣ апрѣля 1904 года, гуляя по набережной Ялты, я встрѣтился съ Антономъ Павловичемъ.

Южное, горячее солнце, синее море, чудный мягкій воздухъ Крыма, видимо, благотворно подѣйствовали на его здоровье. Онъ, точно, помолодѣлъ, загорѣлъ, пополнѣлъ. Глаза веселые. Совсѣмъ молодецъ молодцомъ. Я не вѣрилъ своимъ глазамъ, до того онъ поправился.

— Какимъ молодцомъ вы смотрите!.. Просто превосходно!—сказалъ я, пожимая его руку.

— Это со мной бываетъ... днями... застѣнчиво улыбаясь, отвѣтилъ Антонъ Павловичъ.—А вы пріѣхали отдохнуть... замаялись за сезонъ, поди?

— Нѣтъ, пріѣхалъ работать... Пишу пьесу...

— Здѣсь работать плохо... Въ Крымѣ надо пріѣзжать пить вино, ѣсть виноградъ, наслаждаться жизнью, такъ сказать... Любоваться моремъ, природой... Вообще, отдыхать... весело смотря на меня, съ лукавой улыбкой, говорилъ Антонъ Павловичъ.

— А вы давно здѣсь? спросилъ я.

— Давно... Я въ первыхъ числахъ мая думаю уѣзжать отсюда...

— Отъ такой-то благодати!.. Куда-же?

— Въ Москву надо... Тамъ жена... А оттуда за границу... Доктора посылають... Ничего не подѣлаешь... Да мнѣ и самому хочется побывать еще за границей?.. Перваго уѣду... А вы что-же не заѣдете ко мнѣ въ Аутку?.. Тутъ недалеко...

— Очень хотѣлъ, Антонъ Павловичъ, побывать у васъ, да боялся васъ беспокоить... Надоѣли, поди, вамъ визитеры...

— Нѣтъ, вы пріѣзжайте... Поболтаемъ, старину вспомнимъ...



...иногда бываю... (faint text)

...меня съ новой, не в...  
...Павловича сбилось. Россія пробуди...  
...рядъ историческаго переворота, но А. П. Чехову не суж...

Весной... (faint text)

...ровье. Онъ, точно, помоло...  
...доставить водопром...

...отдохнуть... замаялись за сезонъ, поди?

...отдохнуть... замаялись за сезонъ, поди?

...оттуда за границу... Доктора...

...ничего не подблещи... и самому хочется побыть...

...перваго уѣду... Тутъ недалеко...

...хотѣлъ, Антонъ Павловичъ, побывать у вас...

...Надоѣли, поди, вамъ визитеры...

...Тутъ за границей... (faint text)

...старину... (faint text)

...старину... (faint text)



В. А. КОРОВНИЦЪ. ПУКОРАДИ КЪ ПЬЕСЪ В. А. ЧУНОВА « ДЪЛЪ ВАЖЕ- ОУ АКТЪ ».



Я пообѣщаль на дняхъ заѣхать къ Антону Павловичу, и мы распрощались.

Вскорѣ послѣ моей встрѣчи на набережной съ А. П. Чеховымъ, на улицахъ Ялты появились широковѣшательныя афиша. Приѣзжая изъ Севастополя труппа давала въ Ялтинскомъ театрѣ спектакль. Шель «Вишневый садъ» Чехова.

На афишахъ крупнымъ шрифтомъ было напечатано, что пьеса будетъ поставлена по образцу постановки Художественнаго театра, подъ наблюдениемъ самого автора.

Я только что видѣлъ, Великимъ постомъ, въ Петербургѣ, «Вишневый садъ» въ постановкѣ Станиславскаго. Любопытно было посмотрѣть, что за постановку, «по образцу Художественнаго театра», дадутъ провинціальныя актеры и режиссеры.

Я взялъ билетъ и къ восьми часамъ отправился въ театръ.

Прошелъ часъ, полтора, спектакль не начинаютъ. Публика ропщетъ. Какія-то закулисныя кумушки распространяютъ слухи, что ждуть автора. Въ публикѣ—волненіе.

Около десяти часовъ, наконецъ, открыли занавѣсъ.

Убогія, рваныя декорациі. Жалкая обстановка. Нѣсколько вѣнскихъ стульевъ. Рыночный, очевидно, взятый на прокатъ, новенькій, «платяной» шкафъ. Въ окнѣ, обсыпанная крупно нарѣзанной бумагой, вѣтка, долженствующая изображать собой—вишневый садъ.

Заурядная обстановка захолустнаго, провинціального театра.

Вся «постановка по образцу Художественнаго театра» выразилась въ томъ, что за сценой помощникъ режиссера, во время хода пьесы, не переставая, свисталь, каркаль, куковаль, трещаль, квакаль, пищаль, заглушая птичьими и лягушечьими голосами рѣчи актеровъ.

Не могъ онъ только, какъ ни старался, заглушить суфлера, который, буквально, вылѣзалъ изъ будки, подавая артистамъ текстъ пьесы.

Суфлеръ покрываль своимъ хриплымъ басомъ и голоса актеровъ и пѣніе птицъ и кваканье лягушекъ.

двѣ послѣднія встрѣчи съ ант. павл. чеховымъ.

Получалось что-то невѣроятно дикое. Актеры, плохо слыша суфлера, метались по сценѣ растерянные, оглушенные звуками «пробуждающей природы». Не зная ролей, они немилосердно перевирали текстъ, путались, дѣлали нелѣпыя паузы, яко-бы «переживая настроеніе».

Актеръ, игравшій Гаева, напоминалъ своимъ видомъ, костюмомъ приказчика изъ аптекарскаго магазина. Двѣ артистки, изображавшія Раневскую и Аню, картавили, грассировали, шепелявили, проглатывали цѣлыя фразы, куда-то торопясь и снуг по сценѣ, какъ угорѣлыя кошки.

Публика, наполнившая театръ, сверху до низу, видимо, недоумѣвала. Изъ заднихъ рядовъ порой слышались голоса: «Громче!.. Чего?.. Неслышно... Суфлеръ, не ори... Птица, тише!».. и т. п.

Мнѣ было больно и стыдно за Чехова.

Послѣ третьяго акта, я ушелъ изъ театра, съ головной болью, раздосадованный и возмущенный.

Вскорѣ послѣ этого знаменательнаго спектакля я поѣхалъ въ Аутку, къ Антону Павловичу, рѣшивъ ни слова не говорить о спектаклѣ «Вишневаго сада».

Антонъ Павловичъ радушно принялъ меня въ уютнотъ кабинетѣ, со стѣнъ котораго грустно смотрѣли чудныя, полныя глубокаго настроенія картины Левитана.

Чехову, видимо, нездоровилось. Онъ пожималъ плечами, нервно потиралъ руки и часто покашливалъ. Не успѣли мы сказать двухъ словъ, какъ Антонъ Павловичъ заговорилъ о спектаклѣ.

— Мнѣ передали, что вы были на «Вишневомъ садѣ»?.. не глядя на меня, спросилъ Антонъ Павловичъ.

— Да...

— Каково исковеркали...! Безобразіе! Еще написали на афишѣ, что играютъ подъ моимъ наблюдениемъ... А я ихъ и въ глаза не видалъ... Возмутительно! Они всѣ хотятъ обезьянничать Художественный театръ... И совершенно напрасно... Тамъ вся эта сложная постановка достигается неимовѣрнымъ трудомъ, затратой громаднаго количества времени, любов-





К. Н. ЯКОВЛЕВЪ ВЪ РОЛИ ЛЕБЕДЕВА.  
«ИВАНОВЪ» А. П. ЧЕХОВА.

— последние акты от акт. назв. чеховыми.

Получалось что-то невероятно дикое. Актеры, плохо слыша суфлера, мотались по сценѣ растерянные, оглушенные звуками «пробуждающих пробуждающих». Некая ролью, они немилосердно перевирали текстъ, пугались, дѣлали нелѣпыя паузы, яко-бы «переживая настроеніе».

Актеры, игравшіи Гаева, напоминалъ своимъ видомъ, костюмомъ прищипаннаго изъ аптекарскаго магазина. Двѣ артистки, изображавшія Раневскую и Асю, картавили, трассировали, шелелявили, проглатывали цѣлыя фразы, куда-то торчились и следили по сценѣ, какъ угорѣлыя кошки.

Публика, внимательно слѣдящая сверху до низу, видимо, недоумѣвала. Изъ заднихъ рядовъ послышались голоса: «Громче!.. Чего?.. Неслышно... Суфлеръ, не ори... Птица, тише!.. и т. п.

Мит. — Напомню вамъ, что мы за Чехова.

Послѣ третьяго акта, я ушелъ изъ театра, съ головной болью, разбитымъ сердцемъ и опустошеніемъ.

Послѣ этого знаменательнаго спектакля я поѣхалъ въ Аутку, къ моему Павлову, рѣшивъ ни слова не говорить о спектаклѣ «Вишневого сада».

Антонъ Павловичъ радушно принялъ меня въ уютный кабинетъ, со стѣнами, изукрашенными картинами чудныя, полная глубокаго настроенія картина Азизова.

Павлу видимо, нездоровилось. Онъ пожималъ плечами, нервно поглядывалъ на меня и часто зѣвнулъ. Не успѣли мы сказать двухъ словъ, какъ Антонъ Павловичъ заговорилъ о спектаклѣ.

— Они передали, что вы были на «Вишневомъ садѣ»?.. не глядя на меня, спрашиваетъ Антонъ Павловичъ.

— Они исковеркали...! Безобразіе! Еще написали на афишѣ, что играютъ подъ нашимъ наблюдениемъ... А я ихъ и въ глаза не видалъ... Вызвуждающихъ пробуждающихъ хотятъ обезьянничать Художественный театръ... И совершенно не понимаютъ, что тамъ, пѣть эта сложная постановка достигается исключительно огромною, затратой громаднаго количества денегъ и к





нымъ отношеніемъ ко всякой мелочи... Имъ это можно... А они тутъ столько звуковъ, говорятъ, напустили, что весь текстъ пропаль... Половины словъ не было слышно... И тамъ-то, въ Художественномъ театрѣ, всѣ эти бутафорскія мелочи отвлекаютъ зрителя, мѣшаютъ ему слушать... Заслоняютъ автора... А ужъ здѣсь... представляю себѣ, что это было... Знаете, я бы хотѣлъ, чтобы меня играли совсѣмъ просто, примитивно... Вотъ, какъ въ старое время... Комната... На аванценѣ — диванъ, стулья... И хорошіе актеры играютъ... Вотъ и все... Чтобы безъ птицъ и безъ бутафорскихъ настроеній... Очень бы хотѣлъ посмотрѣть свою пьесу въ такомъ исполненіи... Интересуетъ меня, провалилась-бы моя пьеса?.. Очень это любопытно!.. Пожалуй, провалилась бы... А, можетъ быть, и нѣтъ... Кто знаетъ... Театръ — обманчивая штука... Не поймешь... И завлекательная и противная въ одно и то же время.

Антонъ Павловичъ увлекся темой. Онъ заговорилъ о театрѣ вообще, о его задачахъ, объ артистахъ, о Свободинѣ въ графѣ, о Коммиссаржевской въ «Чайкѣ», о В. Н. Давыдовѣ въ «Ивановѣ», объ исполненіи его пьесъ въ Художественномъ театрѣ... О томъ, какъ онъ рисовалъ себѣ дѣйствующихъ лицъ своихъ пьесъ и какъ ихъ поняли и изобразили артисты.

— Вотъ хотя-бы «Вишневый садъ»... Развѣ это мой Вишневый садъ?.. Развѣ это мои типы?.. За исключеніемъ двухъ-трехъ исполнителей,—все это не мое... Я пишу жизнь... Это сѣренькая, обывательская жизнь... Но, это не нудное нытье... Меня, то дѣлаютъ плаксою, то, просто, скучнымъ писателемъ... А я написалъ нѣсколько томовъ веселыхъ рассказовъ... И критика рядитъ меня въ какія-то плакальщицы... Выдумываютъ на меня изъ своей головы, что имъ самимъ хочется, а я этого и не думалъ, и во снѣ не видалъ... Меня начинаетъ злить это...

Антонъ Павловичъ разволновался и сильно закашлялся.

Я перевелъ разговоръ на другую тему, спросивъ, кто у него бываетъ изъ литераторовъ?

— Андреевъ здѣсь, въ Крыму... Елпатьевскій... Скиталецъ...

двѣ послѣднія встрѣчи съ ант. павл. чеховымъ.

— Какой надменный видъ у Скитальца... Совсѣмъ испанскій дворянинъ какой-то шагаетъ по Набережной...—сказалъ я.

— Это его манера держаться... А онъ чудесный, простой малый... Совсѣмъ простой, добрякъ и скромный... И талантливый... Его «Октава»—хорошая вещь... А надменнымъ его дѣлаетъ плащъ, желтые штилеты, шляпа и пенснэ... А по душѣ онъ совсѣмъ простой...

Мы заговорили о современной литературѣ.

— Наши критики все кричатъ объ оскудѣннй литературы... Все это старческая ворчливость и ничего больше... Напротивъ, теперь появилось много талантливыхъ, молодыхъ писателей. Намъ нечего унывать.

Антонъ Павловичъ съ увлеченіемъ говорилъ о Горькомъ, Андреевѣ, Купринѣ, о новыхъ теченіяхъ въ литературѣ. Онъ отрицательно относился къ декадентамъ, называя ихъ неискренними кривляками, бессмысленными подражателями иностраннымъ писателямъ.

Ни къ селу, ни къ городу—они въ русской литературѣ... Ни будущаго у нихъ нѣтъ, ни прошлаго... Какіе-то висящіе въ воздухѣ люди, эти російскіе Метерлинки... Но они скоро пропадутъ, переработаются... А Горькій, Андреевъ, Купринъ останутся въ исторіи литературы. Ихъ долго будутъ читать...

Горькаго Антонъ Павловичъ очень цѣнилъ, какъ беллетриста.

— Талантливый, сочный писатель... Зачѣмъ только онъ пьесы пишетъ?... Совсѣмъ это не его дѣло... Хотя «На днѣ» очень хорошая вещь, но вѣдь это не драма... Въ повѣсти «На днѣ» была-бы куда лучше, полнѣй, выпуклѣй... Горькому надо повѣсти писать, а не драмы... А впрочемъ онъ тоже можетъ сказать про меня... Какой я драматургъ, въ самомъ дѣлѣ... Но, театръ увлекаетъ, засасываетъ человека... Ничего не подѣлаешь,—тянетъ и тянетъ... Я нѣсколько разъ давалъ себѣ слово, что буду писать только повѣсти, а не могу... Какое-то влеченіе къ сценѣ... Ругаю театръ и не люблю, и люблю его... Да, странное чувство... Вотъ и Андреевъ началъ писать пьесы... «Всѣ тамъ будемъ!..» сказалъ Чеховъ, мило улыбаясь.

Мы незамѣтно, за чайкомъ, проболтали часа два.



М. П. ДОМАШЕВА ВЪ РОЛИ САШИ.  
«ИВАНОВЪ» А. П. ЧЕХОВА.

двѣ послѣднія встрѣчи съ ант. павл. чеховымъ.

— Какой удивительный видъ у Сергѣя... Совсѣмъ испанскій дворянинъ какой-то шагаетъ по Набережной...—сказалъ я.

— Это его манера держаться... А онъ чудесный, простой малый... Совсѣмъ простой, добрякъ и скромный... И талантливый... Его «Оттава»—хорошая вещь... А надменный его дѣлаетъ плащъ, желтые штроблеты, шляпа и пенснѣ... А по душѣ онъ совсѣмъ простой...

Мы заговорили о современной литературѣ.

— Наши критики все кричатъ объ оскудѣннй литературѣ... Все это старческая ворчливость и ничто больше... Напротивъ, теперь появилось много талантливыхъ, молодыхъ писателей. Намъ нечего унывать.

Антонъ Павловичъ съ удивленіемъ говорилъ о Горькомъ, Андреевѣ, Купринѣ, и видѣлъ перспективу въ литературѣ. Онъ отрицательно относился къ декадентамъ, называлъ ихъ неискренними кривляками, бессмысленными подражателями иностраннымъ писателямъ.

Ни въ силу, ни въ гонимы—они въ русской литературѣ... Ни будущаго у нихъ нѣтъ, ни прошлаго... Какие-то висюльки въ воздухѣ люди, эти російскіе Метерлины... Но они скоро пропадутъ, переработаются... А Горькій, Андреевъ, Купринъ останутся въ исторіи литературы. Ихъ долго будутъ читать...

Горькаго Антонъ Павловичъ очень цѣнилъ, какъ беллетриста.

— Талантливый, сочный писатель... Зачѣмъ только онъ пьесы пишетъ? Писать это не его дѣло... Котъ «На дитъ» очень хорошая вещь, но видъ это не драма... Въ повѣсти «На дитъ» была-бы куда лучше, подній, мануклий... Горькому надо повѣсти писать, а не драмы... А впрочемъ онъ тоже можетъ сказать про меня... Какой я драматургъ, въ самомъ дѣлѣ... Но, театръ завлекаетъ, засасываетъ мелодрама... Ничего не подѣлаешь.—тянеть и тянеть... Я несколько разъ назвалъ себя слово, что буду писать только повѣсти, а не могу... Какое-то влеченіе къ сценѣ... Ругаю театръ и не люблю, и люблю его... Да, странное чувство... Вотъ и Андреевъ не можетъ писать пьесы... «Все тамъ будемъ!», сказалъ Чеховъ, мило улыбаясь.

Мы незаметно, за чайкомъ, проболтали часа два.

ИШЛО ПО РОСІИ АВШАЙОД .п .и  
.АХОВА .п .А «СРОНОВА»







Антонъ Павловичъ оживился, вспоминалъ свое пребываніе въ Петербургѣ, расспрашивалъ меня о знакомыхъ литераторахъ и артистахъ. Тонко, подчасъ и зло характеризовалъ двумя-тремя словами общихъ знакомыхъ, приводилъ курьезные приемы творчества драматурговъ и беллетристовъ, рассказывалъ смѣшные эпизоды изъ жизни литературной богемы, копировалъ игру актеровъ. И во всемъ этомъ, рядомъ съ остроуміемъ, съ юморомъ, было столько добродушія, столько любви къ русской литературѣ и пишущей братіи...

Я попрощался. Антонъ Павловичъ вышелъ проводить меня на крыльцо. Завидя Антонъ Павловича, къ намъ важно подошелъ журавль.

— Хорошій народъ журавли... Вотъ этотъ, какъ завидитъ меня, такъ и бѣжитъ... Любитъ меня... Жалко мнѣ его покидать... Завтра уѣзжаю... Прощайте!

— А моря, вашей дачи, Аутки не жалко?..

— Нѣтъ... Здѣсь постоянно жить скучно... Я чувствую себя здѣсь, какъ въ ссылкѣ...

На другой день Антонъ Павловичъ уѣхалъ въ Москву.

16 іюля, въ деревнѣ, гдѣ я жилъ, была получена телеграмма, что Антонъ Павловичъ скончался за границей...

## НЕИЗДАННОЕ ПИСЬМО А. П. ЧЕХОВА В. Э. МЕЙЕРХОЛЬДУ <sup>1)</sup>.



ОРОГОЙ Всеволодъ Эмилиевичъ, у меня нѣтъ текста подѣ рукой и о роли I. <sup>2)</sup> я могу говорить только въ общихъ чертахъ. Если пришлете роль, то прочту ее, возобновлю въ памяти и буду подробнѣе, теперь же скажу только то, что можетъ имѣть для Васъ ближайшій практическій интересъ. Прежде всего I. интеллигентнѣе вполнѣ; это молодой ученый, выросшій въ универс. городѣ. Совершенное отсутствіе буржуазныхъ элементовъ. Манеры воспитаннаго, привыкшаго къ обществу порядочныхъ людей (какъ Анна) человѣка; въ движеніяхъ и въ наружности мягкость и молоджавость, какъ у человѣка, выросшаго въ семьѣ, избалованнаго семьей и все еще живущаго подѣ крылышкомъ у маменьки. I. нѣмецкій ученый, и потому съ мужчинами онѣ солиденѣе. Съ женщинами же наоборотѣ становится женственно нѣжнымъ, когда остается съ ними. Въ этомъ отношеніи очень характерна его сцена съ женой, гдѣ онѣ не можетъ удержаться отъ ласокъ, хотя уже любитъ, или начинаетъ любить Анну. Теперь о нервности. Не слѣдуетъ подчеркивать нервности, чтобы невропатологическая натура не заслонила, не поработила того, что важнѣе, именно одинокости, той самой одинокости, которая испытываютъ только высокія, при томъ здоровыя (въ высшемъ значеніи) организациі. Дайте одинокаго человѣка, нервность же покажите постольку, поскольку она указана самимъ текстомъ. Не трактуйте эту нервность, какъ частное явленіе; вспомните, что въ настоящее время почти каждый культурный человѣкъ, даже самый здоровый, нигдѣ не испытываетъ

<sup>1)</sup> Письмо А. П. Чехова, любезно предоставленное намъ В. Э. Мейерхольдомъ для воспроизведенія, относится ко времени постановки «Одинокихъ» Г. Гауптмана на сценѣ Московскаго Художественнаго театра (сезонъ 1899—1900 г.). В. Э. Мейерхольдъ, игравшій въ этой пьесѣ роль Іоханесса, спрашивалъ о ней мнѣніе А. П.

<sup>2)</sup> Іоханессъ.

*Прим. Редакціи.*



А. П. ПЕТРОВСКІЙ ВЪ РОЛИ ГР. ШABELЬСКАГО.  
«ИВАНОВЪ» А. П. ЧЕХОВА.

## НЕИЗДАННОЕ ПИСЬМО А. П. ЧЕХОВА В. Э. МЕЙЕРХОЛЬДУ <sup>1)</sup>.



ОРОГОЙ Всеволодь Эмилиевичъ, у меня нѣтъ текста подь рукой и о роли I. <sup>2)</sup> я могу говорить только въ общихъ чертахъ. Если пришлете роль, то прочту ее, возобновлю въ памяти и буду подробень, теперь же скажу только то, что можетъ имѣть для Васъ ближайшій практической интересъ. Прежде всего I. интеллигентъ вполне: это молодой ученый, выросшій въ универс. городѣ. Совершенное отсутствие буржуазныхъ инстинктовъ. Манеры воспитаннаго, приличнаго къ обществу парижанина (какъ Анна) человека; въ движенияхъ и въ наружности живость и подвижность, какъ у человека, выросшаго въ деревнѣ, избалованнаго семьей и все еще живущаго подь крыльцомъ у материной. I. интеллигентъ, и потому съ мужчинами интеллигентъ. Съ женщинами же наоборотъ становится женственно интимнаго, когда остается съ ними. Въ этомъ отношеніи очень характерна его сцена съ женою, гдѣ онъ не можетъ удержаться отъ насмѣхъ, хотя уже любитъ, или мечтаетъ любить Анну. Теперь о нервности. Не слѣдуетъ подчеркивать нервности, чтобы психопатологическая натура не заслонила, не поработила то, что важно, именно индивидуальности, той самой индивидуальности, которая составляетъ только высочайшее, при томъ здоровое (въ высшемъ значеніи) организационное единство. Дайте интимнаго человека, нервность же покажите постольку, поскольку она указана самимъ текстомъ. Не трактуйте эту нервность, какъ частное явленіе; вспомните, что въ настоящее время почти каждый культурный человекъ, даже самый здоровый, вынужденъ испытывать

<sup>1)</sup> Письмо А. П. Чехова, любезно предоставленное намъ В. Э. Мейерхольдомъ, относится ко времени постановки пьесы въ Александринскомъ театре в Александринскомъ Художественномъ театре (сезонъ 1899—1900).

<sup>2)</sup> Юханнесъ.







такого раздраженія, какъ у себя дома, въ своей родной семьѣ, ибо разладъ между настоящимъ и прошлымъ чувствуется прежде всего въ семьѣ. Раздраженіе хроническое, безъ паюса, безъ судорожныхъ выходовъ, то самое раздраженіе, котораго не замѣчаютъ гости и которое всей тяжестью ложится прежде всего на самыхъ близкихъ людей—мать, жену,—раздраженіе, такъ сказать семейное, интимное. Не останавливайтесь на немъ очень, покажите его лишь, какъ *одну* изъ типическихъ чертъ, не переборщите, иначе выйдетъ у Васъ не одинокій, а раздражительный молодой человекъ. Я знаю, Константинъ Сергѣевичъ <sup>1)</sup> будетъ настаивать на этой излишней нервности, онъ отнесется къ ней преувеличенно, но Вы не уступайте; красотою и силою голоса и рѣчи не жертвуйте такой мелочи, какъ акцентъ. Не жертвуйте, ибо раздраженіе въ самомъ дѣлѣ есть только деталь, мелочь.

Большое Вамъ спасибо, за то, что вспомнили. Напишите мнѣ еще пожалуйста, это будетъ совсѣмъ великодушно съ Вашей стороны, такъ какъ я очень скучаю. Погода здѣсь великолѣпная, теплая, но вѣдь это только соусъ, а къ чему мнѣ соусъ, если нѣтъ мяса.

Будьте здоровы, крѣпко жму Вамъ руку и желаю всего хорошаго.

*Вашъ А. Чеховъ.*

Ялта.

Поклонитесь Ольгѣ Леонардовнѣ <sup>2)</sup>, Александру Леонидовичу <sup>3)</sup>, Бурджалову <sup>4)</sup>, Лужскому <sup>5)</sup>. Еще разъ спасибо за телеграмму.

---

<sup>1)</sup> Станиславскій.

<sup>2)</sup> Книпперъ, въ послѣдствіи супруга А. П. Чехова.

<sup>3)</sup> Вишневыскій, артистъ Художественнаго театра.

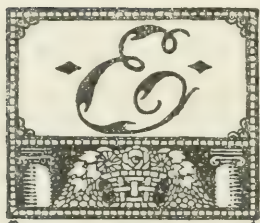
<sup>4)</sup> Артистъ Художественнаго театра.

<sup>5)</sup> Тоже.

# КЪ ПОСТАНОВКЪ „ТРИСТАНА И ИЗОЛЬДЫ“ НА МАРИНСКОМЪ ТЕАТРЪ 30 ОКТЯБРЯ 1909 ГОДА <sup>1)</sup>.

ВС. Э. МЕЙЕРХОЛЬДА.

## I.



СЛИ отнять у оперы слово, представляя ее на сценѣ, мы получимъ въ сущности видъ *пантомимы*.

Въ пантомимѣ же каждый эпизодъ, всѣ движения этого эпизода (его пластическія модуляціи), какъ и жесты отдѣльныхъ лицъ, группировка ансамбля,—точно predeterminedены музыкой,—модификаціей ея темповъ, ея модуляціями, вообще—ея рисункомъ.

Въ пантомимѣ ритмы движений, жестовъ и ритмъ группировокъ строго слиты съ ритмомъ музыки; и только при достиженіи этой слитности ритма, представляемаго на сценѣ съ ритмомъ музыки, пантомима можетъ считаться идеально выполненной на сценѣ.

Почему же оперные артисты въ движенияхъ своихъ и жестахъ не слѣдуютъ съ математической точностью темпу музыки,—тоническому рисунку партитуры?

Развѣ прибавленное пантомимнымъ артистамъ пѣніе мѣняетъ существующее въ пантомимѣ взаимоотношеніе между музыкой и инсценировкой?

---

<sup>1)</sup> Изъ афиши перваго спектакля: текстъ въ переводѣ В. Коломійцова; капель-мейстеръ—Э. Ф. Направникъ; декорации, костюмы и бутафорія князя А. К. Шервашидзе; сценическая постановка Вс. Мейерхольда; Тристанъ—И. В. Ершовъ, Изольда—М. Б. Черкасская (В. И. Куза); Брангена—М. Э. Марковичъ (Е. Н. Николаева, Ю. Н. Носилова); Курвеналь—А. В. Смирновъ (П. Э. Андреевъ 1-й); Маркъ—В. И. Касторскій (Г. С. Пироговъ, Л. М. Сибиряковъ, И. Ф. Филипповъ); Мелотъ—Н. В. Андреевъ 2-й (Н. А. Большаковъ); Кормчій—Н. Ф. Маркевичъ (В. И. Лосевъ); Пастухъ—Г. П. Угриновичъ (Н. Г. Васильевъ, А. М. Ивановъ); Матрость—А. М. Лабинскій (М. М. Чупрынниковъ). Въ скобкахъ обозначены лица, намѣченныя къ участию въ послѣдующихъ спектакляхъ.

Происходитъ же это, я думаю, оттого, что игру свою оперный артистъ создаетъ преимущественно въ планѣ матеріала, извлекаемаго имъ не изъ партитуры, но изъ либретто.

Матеріаль же этотъ въ большинствѣ случаевъ настолько *жизненень*, что даетъ соблазнъ къ приемамъ, уподобляющимся приемамъ игры бытового театра. И смотря по времени: если оперная сцена переживаетъ вмѣстѣ съ драматическимъ театромъ тотъ періодъ, когда царилъ жестъ условной красоты, напоминающей маріонетку, которую двигаютъ только для того, чтобы она казалась живой,—игра оперныхъ артистовъ этого періода условна, какъ была условна игра французскихъ актеровъ эпохи Расина и Корнеля; если же оперная сцена переживаетъ съ драматическимъ театромъ время увлеченія натурализмомъ, игра актеровъ становится близкой къ дѣйствительной жизни и мѣсто условныхъ «оперныхъ жестовъ» заступаетъ жестъ-автоматъ, очень реальный; это жестъ рефлекторной привычки, имъ сопровождаемъ мы въ повседневной жизни наши разговоры.

Въ первомъ случаѣ разладъ между ритмомъ, диктуемымъ оркестромъ, и ритмомъ жестовъ и движеній почти неощутимъ (хотя эти жесты неприятно-сладки, пряно-красивы, глупо-маріонеточны,—все же они соритмичны); разладъ ихъ лишь въ томъ, что движенію не придана осмысленность и строгая выразительность, какъ того требовалъ Вагнеръ, напримѣръ. Зато во второмъ случаѣ разладъ этотъ невыносимъ: во-первыхъ потому, что музыка становится въ дисгармонію съ реальностью жеста-автомата, жеста повседневности, и оркестръ, какъ въ плохихъ пантомимахъ, превращается въ аккомпаниатора, играющаго ригурнели, refrain; во-вторыхъ потому, что происходитъ роковая раздвоенность зрителя: чѣмъ лучше игра, тѣмъ наивнѣе самая сущность опернаго искусства; въ самомъ дѣлѣ, уже одно то обстоятельство, что люди, ведущіе себя на сценѣ, какъ вызванные изъ жизни, вдругъ начинаютъ пѣть,—естественно кажется нелѣпымъ. Недомѣніе Л. Н. Толстого при видѣ поющихъ людей объясняется просто: пѣніе оперной партіи, сопровождаемое реальнымъ исполненіемъ роли, неминуемо вызоветъ у чуткаго зрителя усмѣшку. Въ основѣ опернаго искусства лежитъ

къ постановкѣ «Тристана и Изольды».

условность—*люди поютъ*; нельзя поэтому вводить въ игру элементъ естественности, ибо условность, тотчасъ же становясь въ дисгармонію съ реальнымъ, обнаруживаетъ свою якобы несостоятельность, т. е. падаетъ основа искусства. *Музыкальная драма должна исполняться такъ, чтобы у слушателя-зрителя ни одной секунды не возникало вопроса, почему эту драму актеры поютъ, а не говорятъ.*

Образцомъ такой интерпретаціи ролей, когда у слушателя-зрителя не является вопроса: «почему актеръ поетъ, а не говоритъ», можетъ служить творчество Шаляпина.

Онъ сумѣлъ удержаться какъ бы на гребнѣ крыши съ двумя уклонами, не падая ни въ сторону уклона натурализма, ни въ сторону уклона той оперной условности, которая пришла къ намъ изъ Италіи XVI вѣка, когда для пѣвца важно было въ совершенствѣ показать искусство производить рулады, когда отсутствовала всякая связь между либретто и музыкой.

Въ игрѣ Шаляпина всегда *правда*, но не жизненная, а театральная. Она всегда приподнята надъ жизнью,—эта нѣсколько разукрашенная правда искусства.

У Бенуа въ «Книгѣ о Новомъ театрѣ» есть: «герой можетъ погибнуть, но и въ этой гибели важно, чтобы чувствовалась сладость улыбки божества». Эта улыбка чувствуется въ развязкахъ нѣкоторыхъ трагедій Шекспира («Лиръ», напр.), у Ибсена въ моментъ гибели Сольнесса Хильда слышитъ «арфы въ воздухѣ», Изольда «таеетъ въ дыханіи безпредѣльныхъ міровъ». Эта же «сладость улыбки божества» чувствуется въ смерти Бориса у Шаляпина. Да и одинъ ли только моментъ гибели озаряется у Шаляпина «улыбкой божества»? Достаточно вспомнить сцену у собора («Фаустъ»), гдѣ Мефистофель-Шаляпинъ является отнюдь не торжествующимъ духомъ зла, но пасторомъ-обличителемъ, какъ бы скорбящимъ духовникомъ Маргариты,—голосомъ совѣсти. Такимъ образомъ недостойное, уродливое, низкое (въ Шиллеровскомъ смыслѣ) чрезъ шаляпинское преображеніе являются предметомъ эстетическаго наслажденія.

Далѣе, Шаляпинъ—одинъ изъ немногихъ художниковъ оперной сцены,

который, точно слѣдуя за указаніями нотной графики композитора, даетъ своимъ движеніямъ *рисунокъ*. И этотъ пластическій рисунокъ всегда гармонически слить съ тоническимъ рисункомъ партитуры.

Въ качествѣ иллюстрирующаго примѣра синтеза пластической ритмики и ритмики музыкальной можетъ служить интерпретація Шаляпинымъ Брокенскаго Шабаша (оп. Бойто), гдѣ ритмичны не только *движенія и жесты* Мефистофеля—вождя хоровода, но даже въ напряженной *неподвижности* (словно окаменѣлости) изступленія слушатель-зритель угадываетъ ритмъ, диктуемый оркестровымъ движеніемъ.

Синтезъ искусствъ, положенный Вагнеромъ въ основу его реформы музыкальной драмы, будетъ эволюировать—великій архитекторъ, живописецъ, дирижеръ и режиссеръ, составляющіе звенья его, будутъ вливать въ Театръ Будущаго все новыя и новыя творческія инициативы свои, но, разумѣется, синтезъ этотъ не можетъ быть осуществленнымъ безъ прихода *новаго актера*.

Явленіе Шаляпина впервые преуказало актеру музыкальной драмы единственный путь къ величественному зданію, воздвигнутому Вагнеромъ.

Но большинство проглядѣло въ Шаляпинѣ то именно, что должно считаться *идеаломъ* опернаго артиста; театральная правда шаляпинскаго творчества понята была, какъ жизненная правда,—показалось, что это — натурализмъ. Произошло же это вотъ почему: выступленіе Шаляпина на сценѣ (въ частной оперѣ Мамонтова) совпало съ господствомъ Московскаго Художественнаго театра перваго періода (мейнингентство).

Свѣтъ такого значительнаго явленія, какъ Московскій Художественный театръ, былъ настолько силенъ, что подъ лучами его мейнингенской манеры творчество Шаляпина было истолковано, какъ натуралистическій приѣмъ, введенный въ оперу.

Режиссеры и актеры опернаго театра думали, что они идутъ по стопамъ Шаляпина, когда въ «Фаустѣ» Маргарита въ пѣсенкѣ о «Фульскомъ королѣ» на фонѣ оркестра, гдѣ такъ мило звучитъ прялка, поливала клумбу цвѣтовъ изъ садовой лейки....

къ постановкѣ «Тристана и Изольды».

Для актера музыкальной драмы творчество Шаляпина такой же родникъ, какъ жертвенникъ Діониса для трагедіи.

Но актеръ музыкальной драмы лишь тогда станетъ великимъ звеномъ вагнеровскаго синтеза, когда онъ творчество Шаляпина пойметъ не подъ лучами Московскаго Художественнаго театра, ликъ котораго построень на законахъ *μῆτις*, но подъ лучами всемогущаго ритма.

Переходя далѣе къ движенію актеровъ музыкальной драмы въ связи съ ея характеристикой, замѣчу попутно, что въ мои намѣренія не входилъ подробный анализъ манеры игры Шаляпина, о которомъ я упомянулъ лишь для того, чтобы легче было понять, о какомъ искусствѣ опернаго актера идетъ рѣчь.

Начинаю же съ движеній и жестовъ актеровъ потому, что инсценировка музыкальной драмы должна быть создаваема не сама по себѣ, а въ связи съ этими движеніями, какъ эти послѣднія полжны быть расположены въ зависимости отъ партитуры.

Въ методѣ инсценировки надо различать двѣ крупныхъ разновидности. Принявъ Глюка праотцемъ музыкальной драмы, мы имѣемъ два развѣтвленія, двѣ лініи: одна—Глюкъ-Веберъ-Вагнеръ; другая—Глюкъ-Моцартъ-Бизе.

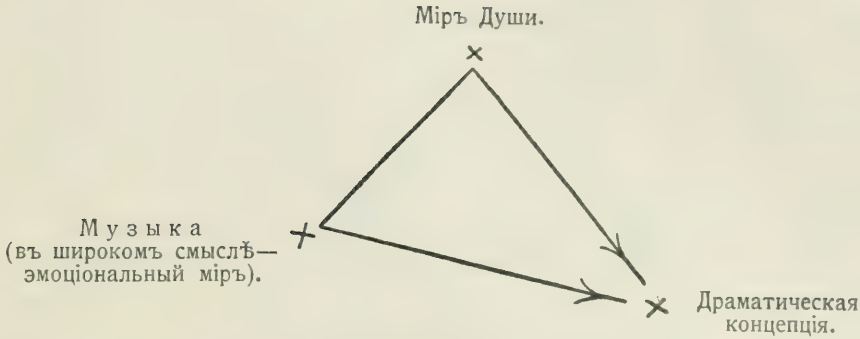
Считаю долгомъ оговориться, что инсценировкѣ подобной той, о которой рѣчь ниже, поддаются музыкальныя драмы типа Вагнера, т. е. тѣ, въ которыхъ либретто и музыка созданы безъ взаимнаго порабощенія.

Драматическая концепція музыкальныхъ драмъ, чтобы начать жить, не можетъ миновать сферы музыкальной, тѣмъ самымъ она во власти таинственнаго міра нашихъ чувствованій; ибо міръ нашей Души въ силахъ проявить себя лишь черезъ музыку и, наоборотъ, одна только музыка въ силахъ во всей полнотѣ выявить міръ Души.

Черпая свое творчество изъ нѣдръ музыки, конкретный образъ этого творчества авторъ музыкальной драмы оживляетъ въ *словѣ* и *тонѣ* и такъ возникаетъ партитура—словесно-музыкальный текстъ.

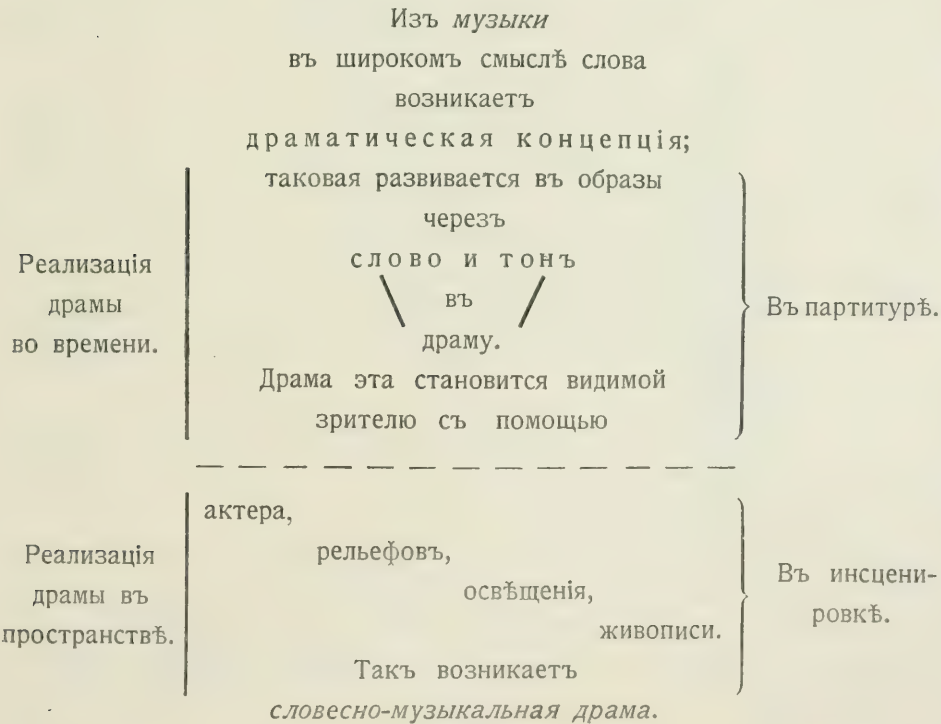
Аппія («Die Musik und die Inszenierung») не видитъ возможности притти къ драматической концепціи иначе, какъ сначала повергнувъ себя въ міръ эмоцій,—музыкальную сферу.

КЪ ПОСТАНОВКЪ «ТРИСТАНА И ИЗОЛДЫ».



Правый ходъ Аппія не считаетъ возможнымъ; драматическая концепція, созданная безъ хода черезъ музыку, даетъ негодное либретто.

Кромѣ того вотъ какую іерархическую лѣстницу даетъ намъ Аппія:



къ постановкѣ «ТРИСТАНА И ИЗОЛДЫ».

Музыка, опредѣляющая время всему происходящему на сценѣ, даетъ ритмъ, не имѣющей ничего общаго съ повседневностью. Жизнь музыки не жизнь повседневной дѣйствительности. «Жизнь не такая, какъ она есть, не такая, какой должна быть, а какъ она представляется въ мечтахъ» (Чеховъ).

Сценической ритмъ, вся сущность его—антиподъ сущности дѣйствительной, повседневной жизни.

Поэтому, весь сценической обликъ актера долженъ явиться художественной выдумкой, иногда, быть можетъ, и опирающейся на реалистическую почву, но въ конечномъ счетѣ представшей въ образѣ, далеко неидентичномъ тому, что видимъ въ жизни. Движенія и жесты актера должны быть въ pendant къ условному разговору-пѣнію.

Мастерство актера натуралистической драмы въ наблюдении жизни и въ перенесении элементовъ наблюдения въ свое творчество; мастерство актера музыкальной драмы не можетъ подчинить себя одному лишь опыту жизни.

Мастерство актера натуралистической драмы находится въ большинствѣ случаевъ въ подчинении произволу его темперамента. Партитура, предписывающая опредѣленный метръ, освобождаетъ актера музыкальной драмы отъ подчинения произволу личнаго темперамента.

Актеръ музыкальной драмы долженъ постичь сущность партитуры и перевести всѣ тонкости оркестроваго рисунка на языкъ пластическаго рисунка.

И вотъ актеру музыкальной драмы предстоитъ добиться мастерства въ тѣлесной гибкости.

Тѣло человѣческое—гибкое, подвижное, ставъ въ ряды «выразителей» вмѣстѣ съ оркестромъ и обстановкой, начинаетъ принимать активное участіе въ сценическомъ движеніи.

*Человѣкъ* вмѣстѣ съ согармонической обстановкой и соритмичной музыкой являетъ собой уже *произведеніе искусства*.

Въ чемъ же тѣло человѣческое, гибкое для служения сценѣ, гибкое въ своей выразительности, достигаетъ высшаго своего развитія?

*Въ танцѣ.*





КН. А. К. ШЕРВАШИДЗЕ. ЭСКИЗЪ КОСТЮМА ИЗОЛЬДЫ.  
«ТРИСТАНЪ И ИЗОЛЬДА» Р. ВАГНЕРА, I АКТЪ.

къ постановкѣ «Тристана и Изольды».

Музыка, опредѣляющая время всему происходящему на сценѣ, даетъ ритмъ, но либидиозъ ритма общаго съ повседневностью. Жизнь музыки не является повседневной дѣйствительности. «Жизнь не такая, какъ она есть, не такая; такой должна быть, а какъ она представляется въ мечтахъ» (Чеховъ).

Сценическій ритмъ, вся сущность его—антиподъ сущности дѣйствительной, повседневной жизни.

Поэтому, весь сценическій обликъ актера долженъ явиться художественной выдумкой, иногда, быть можетъ, и опирающейся на реалистическую почву, но въ конечномъ счетѣ представшей въ образѣ, далеко неидентичномъ тому, что видать въ жизни. Движенія и жесты актера должны быть въ pendant къ условному разговору-пѣнію.

Мастерство актера натуралистической драмы въ наблюденіи жизни и въ перенесеніи элементовъ наблюденія въ свое творчество; мастерство актера музыкальной драмы не можетъ подчинить себя одному лишь опыту жизни.

Мастерство актера натуралистической драмы находится въ большинствѣ случаевъ въ подчиненіи произволу его темперамента. Партитура, предписывавшая опредѣленный метръ, освобождаетъ актера музыкальной драмы отъ подчиненія произволу личнаго темперамента.

Актеръ музыкальной драмы долженъ постичь сущность партитуры и перенести весь тонкостно оркестрового рисунка на языкъ пластическаго рисунка.

И вотъ актеру музыкальной драмы предстоитъ добиться мастерства въ тѣлесной гибкости.

Тѣло человѣческое—гибкое, подвижное, ставъ въ ряды «выразителей» вмѣстѣ съ оркестромъ и обстановкой, начинаетъ принимать активное участіе въ сценическомъ движеніи.

Человѣкъ вмѣстѣ съ согармонической обстановкой и соритмичной музыкой являетъ собой уже *произведеніе искусства*.

Въ чемъ же тѣло человѣческое, гибкое, подвижное, ставъ въ ряды «выразителей» вмѣстѣ съ оркестромъ и обстановкой, начинаетъ принимать активное участіе въ сценическомъ движеніи, достигаетъ высшаго своего развитія?

*Въ танцѣ.*





Ибо танецъ и есть движеніе человѣческаго тѣла въ ритмической сферѣ. Танецъ для нашего тѣла то же, что музыка для нашего чувства: искусственно созданная, не обращающаяся къ содѣйствию познанія, форма.

Музыкальную драму Рих. Вагнеръ опредѣлилъ, какъ «симфонію, которая становится видимой, которая уясняется въ видимости и понятномъ дѣйствіи («*ersichtlichgewordene Thaten der Musik*»). Симфонія же для Вагнера цѣнна заключенной въ ней танцевальной основой. «Гармонизированный танецъ—основаніе современной симфоніи», замѣчаетъ Вагнеръ. Седьмую (A-dur) симфонію Бетховена онъ называетъ «апофеозомъ танца».

Итакъ, «видимое и понятное дѣйствіе», а его выявляетъ актеръ, есть дѣйствіе танца.

Разъ корнемъ жестовъ для музыкальной драмы является танецъ, то оперные артисты должны учиться жесту не у актера бытового театра, но у балетмейстера <sup>1)</sup>).

«Музыкальное и поэтическое искусства становятся понятными... лишь черезъ танцевальное искусство» (Вагнеръ).

Тамъ, гдѣ слово теряетъ силу выразительности, начинается языкъ танца. Въ старо-японскомъ театрѣ на такъ называемой Но-сценѣ, гдѣ разыгрывались пьесы на подобіе нашихъ оперъ, актеръ обязательно былъ вмѣстѣ съ тѣмъ и танцовщикомъ.

Помимо гибкости, дѣлающей опернаго пѣвца въ своихъ движеніяхъ танцовщикомъ, еще одна особенность отличаетъ актера музыкальной драмы отъ актера драмы словесной. Актеръ послѣдней, желая показать, что воспоминаніе причинило ему боль, мимируетъ такъ, чтобы показать зрителю свою боль. Въ музыкальной драмѣ объ этой боли рассказала публикѣ музыка.

Такимъ образомъ оперный артистъ долженъ принять *принципъ экономіи жеста*, ибо жестомъ ему надо лишь дополнять пробѣлы партитуры или дорисовывать начатое и брошенное оркестромъ.

<sup>1)</sup> Рѣчь идетъ, конечно, о балетмейстерѣ новаго типа. Идеальнымъ балетмейстеромъ новой школы мнѣ кажется на современномъ театрѣ М. М. Фокинъ.

къ постановкѣ «Тристана и Изольды».

Въ музыкальной драмѣ актеръ не единственный элементъ, образующій звено между поэтомъ и публикой. Здѣсь онъ лишь одно изъ выразительныхъ средствъ, не болѣе и не менѣе важное, чѣмъ всѣ другія средства выраженія, а потому ему и надлежитъ встать въ ряды своихъ собратьевъ-выразителей.

Но, конечно, прежде всего черезъ *актера* музыка переводитъ мѣру времени въ пространство.

До инсценированія музыка создавала картину иллюзорно лишь во времени, въ инсценировкѣ музыкой побѣждено пространство. Иллюзорное стало реальнымъ черезъ мимику и движенія актера, подчиненныя музыкальному рисунку; овеществлено въ пространствѣ то, что витало лишь во времени.

## II.

Когда Вагнеръ говоритъ о «Театрѣ будущей эпохи»,—театрѣ, который явится «союзомъ всѣхъ искусствъ», то, во-первыхъ, *Шекспира* (того періода, когда онъ не выходилъ еще изъ «товарищества») онъ считаетъ «Бесписомъ трагедіи будущаго» («какъ телѣжка Эсписа относится къ театру Эхила и Софокла, такъ будетъ относиться и театръ Шекспира къ театру будущей эпохи»); во вторыхъ, онъ считаетъ, что *Бетховень*<sup>1)</sup> нашель языкъ будущаго художника.

И вотъ Вагнеръ видитъ Театръ Будущаго тамъ, гдѣ эти поэты протянуть другъ другу руки.

Въ третьихъ, Вагнеръ особенно четко занесъ на листы своихъ писемъ грезу: «поэтъ найдетъ свое искупленіе» тамъ, гдѣ «*мраморныя творенія Фидія одѣнутся въ плоть и кровь*».

Въ шекспировскомъ театрѣ дорого Вагнеру, во-первыхъ, то, что труппа составляла то идеальное товарищество, которое являло собою *Nissos* въ платоновскомъ смыслѣ («eine besondere Art von ethischer Gemein-

<sup>1)</sup> Не забудемъ, что Бетховень является главнымъ зиждителемъ симфоніи, въ основѣ которой лежитъ столь цѣнный для Вагнера «гармонизированный танецъ».



КН. А. К. ШЕРВАШИДЗЕ. ЭСКИЗЪ КОСТЮМА РЫЦАРЯ.  
«ТРИСТАНЪ И ИЗОЛЬДА» Р. ВАГНЕРА, I АКТЪ.

КЪ ПОСТАНОВКЪ «ТРИСТАНА И ИЗОЛЬДЫ».

Въ музыкальной драмѣ актеръ не единственный элементъ, образующій связь между постановкой и публикой. Здѣсь онъ лишь одно изъ средствъ, не болѣе и не менѣе важное, чѣмъ все другія средства выраженія, а потому ему и надлежитъ встать въ ряды своихъ собратьевъ-выразителей.

То, конечно, прежде всего черезъ *актера* музыка переводитъ мѣру времени въ пространство.

До инсценированія музыка создавала картину иллюзорно лишь во времени, въ инсценировкѣ музыкой побѣждено пространство. Иллюзорное стало реальнымъ черезъ мимику и движенія актера, подчиненныя музыкальному рисунку; очевидно, именно въ пространствѣ то, что витало лишь во времени.

## II.

Когда Вагнеръ говоритъ о «Театрѣ будущей эпохи»,—театрѣ, который увидитъ «союзомъ всѣхъ искусствъ», то, во-первыхъ, *Шекспира* (того періода, когда онъ не выходилъ еще изъ «товарищества») онъ считаетъ «Бесчисомъ трагедіи будущаго» («какъ телѣжка Эсписа относится къ театру Эсхила и Софокла, такъ будетъ относиться и театръ Шекспира къ театру будущей эпохи»); во вторыхъ, онъ считаетъ, что *Бетховенъ* <sup>1)</sup> нашелъ языкъ будущаго художника.

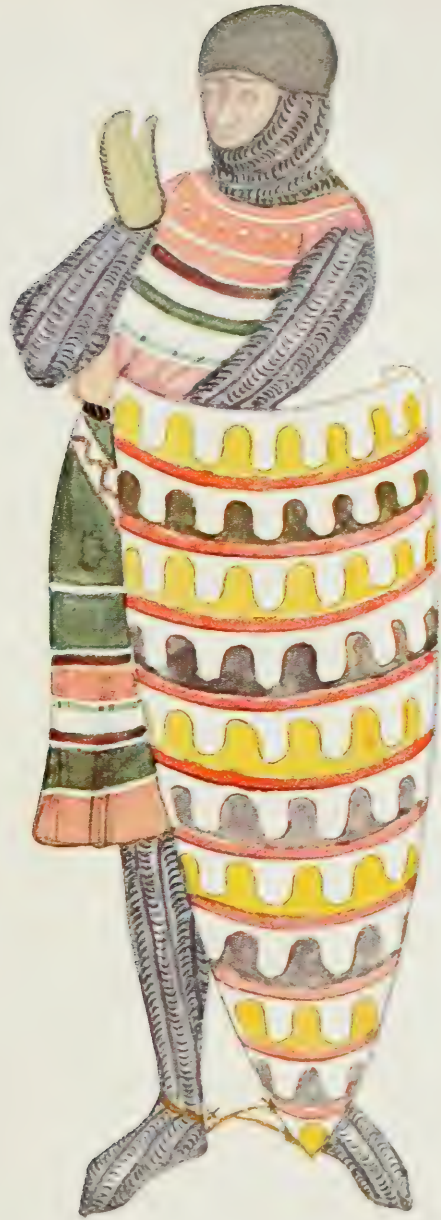
И вотъ Вагнеръ видитъ Театръ Будущаго тамъ, гдѣ эти поэты протянуть другъ другу руки.

Въ третьихъ, Вагнеръ особенно четко занесъ на листы своихъ писемъ грезу: «поэтъ найдетъ свое искупленіе» тамъ, гдѣ «*мраморныя творенія Фидіа одѣнутся въ плоть и кровь*».

Въ шекспировскомъ театрѣ дорого Вагнеру, во-первыхъ, то, что труппа составляла то идеальное товарищество, которое являло собою *Wass* съ платиновомъ смыслѣ («eine besondere Art von ethischer Gemein-

<sup>1)</sup> Не забудемъ, что Бетховенъ <sup>1)</sup> *идея* <sup>2)</sup> *идея* <sup>3)</sup> *идея* <sup>4)</sup> *идея* <sup>5)</sup> *идея* <sup>6)</sup> *идея* <sup>7)</sup> *идея* <sup>8)</sup> *идея* <sup>9)</sup> *идея* <sup>10)</sup> *идея* <sup>11)</sup> *идея* <sup>12)</sup> *идея* <sup>13)</sup> *идея* <sup>14)</sup> *идея* <sup>15)</sup> *идея* <sup>16)</sup> *идея* <sup>17)</sup> *идея* <sup>18)</sup> *идея* <sup>19)</sup> *идея* <sup>20)</sup> *идея* <sup>21)</sup> *идея* <sup>22)</sup> *идея* <sup>23)</sup> *идея* <sup>24)</sup> *идея* <sup>25)</sup> *идея* <sup>26)</sup> *идея* <sup>27)</sup> *идея* <sup>28)</sup> *идея* <sup>29)</sup> *идея* <sup>30)</sup> *идея* <sup>31)</sup> *идея* <sup>32)</sup> *идея* <sup>33)</sup> *идея* <sup>34)</sup> *идея* <sup>35)</sup> *идея* <sup>36)</sup> *идея* <sup>37)</sup> *идея* <sup>38)</sup> *идея* <sup>39)</sup> *идея* <sup>40)</sup> *идея* <sup>41)</sup> *идея* <sup>42)</sup> *идея* <sup>43)</sup> *идея* <sup>44)</sup> *идея* <sup>45)</sup> *идея* <sup>46)</sup> *идея* <sup>47)</sup> *идея* <sup>48)</sup> *идея* <sup>49)</sup> *идея* <sup>50)</sup> *идея* <sup>51)</sup> *идея* <sup>52)</sup> *идея* <sup>53)</sup> *идея* <sup>54)</sup> *идея* <sup>55)</sup> *идея* <sup>56)</sup> *идея* <sup>57)</sup> *идея* <sup>58)</sup> *идея* <sup>59)</sup> *идея* <sup>60)</sup> *идея* <sup>61)</sup> *идея* <sup>62)</sup> *идея* <sup>63)</sup> *идея* <sup>64)</sup> *идея* <sup>65)</sup> *идея* <sup>66)</sup> *идея* <sup>67)</sup> *идея* <sup>68)</sup> *идея* <sup>69)</sup> *идея* <sup>70)</sup> *идея* <sup>71)</sup> *идея* <sup>72)</sup> *идея* <sup>73)</sup> *идея* <sup>74)</sup> *идея* <sup>75)</sup> *идея* <sup>76)</sup> *идея* <sup>77)</sup> *идея* <sup>78)</sup> *идея* <sup>79)</sup> *идея* <sup>80)</sup> *идея* <sup>81)</sup> *идея* <sup>82)</sup> *идея* <sup>83)</sup> *идея* <sup>84)</sup> *идея* <sup>85)</sup> *идея* <sup>86)</sup> *идея* <sup>87)</sup> *идея* <sup>88)</sup> *идея* <sup>89)</sup> *идея* <sup>90)</sup> *идея* <sup>91)</sup> *идея* <sup>92)</sup> *идея* <sup>93)</sup> *идея* <sup>94)</sup> *идея* <sup>95)</sup> *идея* <sup>96)</sup> *идея* <sup>97)</sup> *идея* <sup>98)</sup> *идея* <sup>99)</sup> *идея* <sup>100)</sup> *идея*







schaftsform», по выраженію Th. Lessing'a: «Theater-Seele», Studie über Bühnenästhetik und Schauspielkunst). Во вторыхъ, въ шекспировскомъ театрѣ Вагнеръ видѣлъ приближеніе къ образцу всенароднаго искусства: «драма Шекспира является столь вѣрнымъ изображеніемъ міра, что въ артистическомъ воспроизведеніи идей невозможно различить въ нихъ субъективной стороны поэта». Въ творествѣ Шекспира, по мнѣнію Вагнера, звучала душа народа.

Такъ какъ я поставилъ основой своей темы планъ технической, то въ указаніи Вагнеромъ (при его влюбленности въ античный міръ) на Шекспира, какъ на образецъ, достойный подражанія, я отмѣчу слѣдующее.

Въ простотѣ архитектоники шекспировской сцены Вагнеру нравилось то, что актеры театра Шекспира играли на сценѣ, со всѣхъ сторонъ окруженные зрителями. Вагнеръ называетъ (очень мѣтко и остроумно) передній планъ сцены старо-англійскаго театра «der gebärende Mutterschooss der Handlung».

Но, вѣдь, не авансцену же ренессанснаго театра, гдѣ актеры выходили сильно на публику, могъ считать Вагнеръ повтореніемъ любопытной формы старо-англійской сцены?

Конечно, нѣтъ. Во первыхъ, Вагнеръ преклонялся передъ формой античнаго театра, гдѣ тотъ планъ, который могъ бы напомнить нашу авансцену (орхестра), занятъ у Вагнера скрытымъ оркестромъ<sup>1)</sup>; а во вторыхъ, предлагая возвести человѣка въ культъ и мечтая о пластическомъ преобразеніи его на сценѣ, Вагнеръ, конечно, не могъ считать авансцену нашихъ театровъ удобнымъ мѣстомъ для группировокъ, основанныхъ на *принципѣ пластическаго преобразенія*, и вотъ какъ представляетъ себѣ Вагнеръ это преобразеніе.

«Когда человѣкъ... дастъ прекрасное развитіе своему тѣлу, тогда объектомъ искусства долженъ, несомнѣнно, стать *живой*, совершенный человѣкъ. Но желаннымъ искусствомъ послѣдняго является *драма*. Поэтому,

<sup>1)</sup> См. «Вагнеръ и Діонисово дѣйство» въ книгѣ Вячеслава Иванова «По звѣздамъ». (Издательство «Оры», Спб., 1909).

КЪ ПОСТАНОВКЪ «ТРИСТАНА И ИЗОЛДЫ».

искупленіемъ пластики будетъ *волшебное превращеніе камня въ мясо и кровь человѣка, превращеніе неподвижнаго — въ оживленное, монументальнаго — въ современное*. Лишь, когда творческія стремленія перейдутъ въ душу танцора, мима, пѣвца и драматическаго артиста, можно надѣяться на удовлетвореніе этихъ стремленій. *Настоящая пластика* будетъ существовать тогда, когда скульптура прекратится и претворится въ *архитектуру*, когда ужасное одиночество этого *одного* человѣка, высѣченнаго изъ камня, смѣнится безконечнымъ множествомъ живыхъ дѣйствительныхъ людей,— когда мы будемъ вспоминать о дорогой мертвой скульптурѣ въ вѣчно обновляющемся одухотворенномъ мясѣ и крови, а не въ мертвой мѣди или мраморѣ, *когда мы соорудимъ изъ камня театральные подмостки для живого* произведенія искусства и уже не будетъ стараться выразить въ этомъ камнѣ живого человѣка» (Вагнеръ).

Вагнеръ отвергаетъ не только скульптуру, но и портретную живопись: «ей нечего будетъ дѣлать тамъ, гдѣ прекрасный человѣкъ въ свободныхъ художественныхъ рамкахъ, безъ кисти и полотна, явится объектомъ искусства».

И вотъ Вагнеръ взываетъ къ архитектурѣ. Пусть архитекторъ поставитъ себѣ задачей построить зданіе театра такъ, чтобы человѣкъ былъ «объектомъ искусства для самого себя». Какъ только живой образъ человѣка превращается въ единицу пластическую, такъ тотчасъ же всплываетъ проблема новой сцены (въ смыслѣ ея архитектуры).

На протяженіи всего XIX вѣка проблема эта нѣтъ-нѣтъ да и всплываетъ, особенно въ Германіи.

Вотъ что говоритъ глава романтической школы Людвигъ Тикъ въ письмѣ своемъ къ Раумеру (передаю содержаніе, не цитируя). Я ужъ не разъ говорилъ съ вами о томъ, что считаю возможнымъ найти средства для переустройства сцены такъ, чтобы приблизить ее по своей архитектоникѣ къ старо-англійской сценѣ. Но для этого наши сцены должны бы быть, по крайней мѣрѣ, въ два раза шире тѣхъ, къ которымъ мы привыкли. Давно слѣдовало бы оставить глубину сцены, такъ какъ она дѣлаетъ подмостки анти-художественными и анти-драматическими.

Всѣ «выходы» и «уходы» слѣдовало бы производить не изъ глубины сцены, а изъ боковыхъ кулисъ,—иными словами, слѣдовало бы повернуть сцену другою стороною къ публикѣ,—поставить въ профиль все то, что намъ представляется en face.

«Театры глубоки и высоки, вмѣсто того, чтобы быть широкими и не глубокими на подобіе барельефа». Тикъ полагалъ, что *старо-англійская сцена имѣла нѣкоторое сходство съ греческой*. Ему нравилось въ ней то, что, во-первыхъ, она обо всемъ лишь намекала; во вторыхъ, то, что *сцена* (въ тѣсномъ смыслѣ слова) *была впереди*; все то, что можно бы было назвать нашими кулисами, представляло зрителю все дѣйствіе въ непосредственной близости: зрители видѣли актеровъ подъ собой и со всѣхъ сторонъ.

Вопросъ о томъ, какъ бы помѣстить живопись и фигуры человѣческія въ разные планы, очевидно, усиленно занимаетъ знаменитаго архитектора-классика Шинкеля (1781—1841), такъ какъ и онъ предлагаетъ образцы новой сцены, которые совпадаютъ съ мечтой Вагнера видѣть «ландшафтную живопись», какъ отдаленный задній планъ, подобно тому, какъ въ древне-греческомъ театрѣ эллинскій пейзажъ былъ отдаленнымъ фономъ. «Природа была для грека лишь *рамками* человѣка—и боги, олицетворявшіе, по греческому представленію, силы природы, были именно человѣческими богами. Всякое явленіе природы грекъ стремился облечь въ человѣческій видъ, и природа имѣла для него безконечную привлекательность лишь въ образѣ человѣка»...

«Ландшафтная живопись должна стать душою архитектуры; она научить насъ устроить сцену для драмы будущаго, въ которой сама она представитъ живыя *рамки* природы для живого, а не скопированнаго человѣка».

«То, что *скульпторъ и историческій живописецъ* старались создать на камнѣ и на полотнѣ, актеръ создастъ теперь на себѣ, на своей фигурѣ, на членахъ своего тѣла, отпечатлѣетъ на чертахъ своего лица для сознательной, художественной жизни. Тѣ же мотивы, которые руководили скульпторомъ, передававшимъ формы человѣка, руководятъ теперь актеромъ,—его мимикой. Глазъ, помогавшій историческому живописцу находить самое

къ постановкѣ «ТРИСТАНА И ИЗОЛЬДЫ».

лучшее, привлекательное и характерное въ рисункѣ, краскахъ, одеждахъ и распланировкѣ группъ, регулируетъ теперь распланировку живыхъ людей». (Вагнеръ).

Изъ того, что высказалъ Вагнеръ по поводу мѣста живописи на сценѣ,—о переднемъ планѣ въ рукахъ архитектора, о художникѣ, котораго онъ зоветъ въ театръ не для одной живописи (она имѣетъ мѣсто лишь какъ Hintergrund), но и для режиссуры; изъ того, что въ другихъ мѣстахъ Вагнеръ пишетъ о Stimmung во всемъ, что касается освѣщенія, линий, красокъ, о крайней необходимости хорошо видѣть чеканку движеній и жестовъ актера, его мимики, объ акустическихъ условіяхъ, выгодныхъ для декламации актера, изъ всего этого ясно, что байрейтская сцена не могла удовлетворить подобнаго рода требованіямъ Вагнера, ибо она еще не окончательно порвала связь съ традиціями ренессансной сценой, а главное, режиссеры, инсценировавшіе Вагнера, не считали нужнымъ принимать во вниманіе основной взглядъ этого реформатора на сцену, какъ на *пьедесталь для скульптуры*.

### III.

Осуществить мечту Тика, Иммермана, Шинкеля, Вагнера, — мечту возрожденія характерныхъ особенностей античной и старо-англійскихъ сценъ, взялъ на себя *Георгъ Фуксъ* въ Мюнхенѣ («Künstlertheater») <sup>1)</sup>.

Особенность этой сцены та, что передній планъ разсчитанъ лишь на *рельефы*.

Подъ рельефами подразумѣваются *пратикабли въ широкомъ смыслѣ* (дословный переводъ французскаго «praticable» и нѣмецкаго «prakticabel» — годный къ употребленію); слѣдовательно, это не только тѣ части живописи, написанныя отдѣльно отъ «проспекта», которыя служатъ исключительно цѣлямъ живописнымъ — усилить эффектъ перспективы, или усилить свѣтъ на проспектѣ (въ каковомъ случаѣ за пратикаблями ставятся электри-

---

<sup>1)</sup> См.: а) «Ежегодн. Им. т.» 1909 г. вып. III, Заграничныя письма. Письмо III Мюнхенскій «Театръ Художниковъ»; б) «Аполлонъ», 1909, № 2, G. Fuchs, «Мюнхенскій Художественный театръ».

ческіе «бережки»); терминъ «рельефъ» называютъ здѣсь и не въ томъ узкомъ значеніи, какое придалъ ему Московскій Художественный Театръ, гдѣ «рельефами» называютъ лѣпныя части, прибавленныя къ писанной декорациі для усиленія иллюзіи настоящаго.

*Прадикабли-рельефы* это тѣ части матеріала, дополнительнаго къ декорациямъ, которыя не иллюзорны для глазъ зрителя, но овеществлены; онѣ даютъ актеру возможность прикасаться къ нимъ,—служатъ какъ бы пьедесталомъ для скульптуры. Такимъ образомъ, первый планъ, превращенный въ «рельефъ-сцену» и сильно отдаленный отъ живописи, поставленной во второмъ планѣ, даетъ возможность избѣжать той обычной неприятели для эстетическаго вкуса зрителя, когда тѣло человѣческое (три измѣренія) стоитъ рядомъ съ живописью (два измѣренія),—неприятности, которая еще возрастаетъ, когда противорѣчіе между фиктивной сущностью декораций и тѣмъ «настоящимъ», что вноситъ на сцену своимъ тѣломъ актеръ, стараются смягчить введеніемъ рельефа въ самую картину, т. е. въ тѣхъ случаяхъ, когда живопись, являясь не только какъ Hintergrund, но находясь и на переднемъ планѣ, попадаетъ въ одну плоскость съ рельефами. «Вводитъ рельефъ въ картину, вводитъ музыку въ чтеніе, живопись въ скульптуру, все это такіе промахи противъ «хорошаго вкуса», которые коробятъ эстетическое чувство» (А. Бенуа).

Для того, чтобы выявить этотъ принципъ «рельефъ-сцены», Г. Фуксу пришлось заново выстроить театръ.

Вынужденные работать на сценѣ типа ренессанснаго театра и желая испробовать столь подходящій для инсценировки вагнеровскихъ драмъ методъ дѣленія сцены на два плана («рельефъ-сцена»—первый, «живопись»—второй), мы натываемся сразу на одно громадное препятствіе, которое заставляетъ всѣми силами души ненавидѣть конструкцію ренессансной сцены.

Авансцена, которая въ доброе-старое время служила для выхода артистовъ съ ихъ аріями поближе къ публикѣ (будто концертная эстрада для исполненія пѣвцомъ романа, ничѣмъ несвязаннаго ни съ предыдущими, ни съ послѣдующими номерами концерта),—эта авансцена, которая сдѣла-

КЪ ПОСТАНОВКЪ «ТРИСТАНА И ИЗОЛДЫ».

лась лишнимъ мѣстомъ послѣ исчезновенія пѣвцовъ-кастратъ и пѣвиць гимнастическихъ руладъ (да простятъ мнѣ колоратурныя сопрано, что я не считаю ихъ въ кругу того театра музыкальной драмы будущаго, о которомъ идетъ рѣчь),—авансцена, которую покинулъ современный оперный актеръ, такъ какъ либретто, уже не стоящее отдѣльно, какъ въ старыхъ итальянскихъ операхъ, обязываетъ его плести сѣть сценическаго дѣйствія вмѣстѣ со своими партнерами,—авансцена эта, такъ сильно выдвинутая впередъ, къ сожалѣнію, не можетъ быть использована какъ «рельефъ-сцена», такъ какъ она вынесена передъ занавѣсомъ, и это обстоятельство не позволяетъ воспользоваться ею, какъ планировочнымъ мѣстомъ.

Эта неприятность принудила насъ создать «рельефъ-сцену» <sup>1)</sup> не на авансценѣ, а на первомъ планѣ и, такимъ образомъ, «рельефъ-сцена» не находится въ той желанной близости къ публикѣ, чтобы мимическая игра и пластическія движенія актеровъ были замѣтнѣе.

Сцена ренессанснаго театра—коробка съ вырѣзаннымъ въ одной стѣнкѣ «окномъ», обращеннымъ къ зрителю (низъ коробки—полъ сцены, боковыя части коробки—боковыя части сцены, скрытыя кулисами, крышка коробки—верхъ сцены, невидимый зрителю).

Нѣтъ достаточной ширины (боковыя стѣнки коробки не отнесены далеко отъ краевъ окна ея), чтобы не надо было закрывать ея боковыхъ стѣнокъ отъ взоровъ публики, развѣшивая по бокамъ тряпки (кулисы); нѣтъ достаточной высоты, чтобы обойтись безъ порталныхъ суконъ.

Актеры, находящіеся на этой сценѣ-коробкѣ съ развѣшанными по бокамъ и сверху размалеванными тряпками и разставленными по полу сцены размалеванными пратикаблями, теряются въ ней, «какъ миниатюры въ огромной рамѣ» (Т. Гофманъ).

Если на авансцену, находящуюся внѣ занавѣса, положить коверъ, придавъ ему значеніе колоритнаго пятна, созвучнаго съ боковыми сукнами, если прилегающій къ авансценѣ планъ превратить въ пьедесталь для груп-

---

<sup>1)</sup> Опытъ съ «рельефъ-сценой» проведенъ во II и III актахъ «Тристана».





КН. А. К. ШЕРВАШИДЗЕ. ЭСКИЗЪ КОСТЮМА ПРИДВОРНАГО.  
«ТРИСТАНЪ И ИЗОЛЬДА» Р. ВАГНЕРА, II АКТЪ.

въ постановкѣ «Тристана и Изольды».

Тѣмъ лирикомъ, вполнѣмъ, послѣ изобрѣденія птичьей-кастраты и ибвицы (минимизированная ружька) — простить мнѣ колоратурная сопрано, что я не вынулъ еще изъ головы того театра музыкальной драмы будущаго, о которомъ думаетъ рѣчь, — авансцена, которую покинулъ современный оперный актеръ, такъ какъ дибретто, уже не стоящее отдѣльно, какъ въ старыхъ итальянскихъ операхъ, обнимаетъ его плести сѣть сценическаго дѣйствія вмѣстѣ со своими партнерами, — авансцена эта, такъ сильно выдвинутая впередъ, къ сожалѣнію, не можетъ быть использована какъ «рельефъ-сцена», такъ какъ она выдвигается впередъ занавѣсомъ, и это обстоятельство не позволяетъ воспользоваться ею, какъ планировочнымъ мѣстомъ.

Эта неурядица принудила насъ создать «рельефъ-сцену» <sup>1)</sup> не на авансценѣ, а въ промежуткѣ планъ и, такимъ образомъ, «рельефъ-сцена» не находится въ той ближайшей близости къ публикѣ, чтобы мимическая игра и пластическія движенія актеровъ были замѣтнѣе.

Сцена репериторнаго театра — коробка съ вырѣзаннымъ въ одной стѣнкѣ оконномъ отверстіемъ, обращеннымъ къ зрителю (низъ коробки — полъ сцены, боковыя части коробки — боковыя части сцены, скрытыя кулисами, крышка коробки — верхъ сцены, невидимый зрителю).

Нѣтъ достаточной ширины (боковыя стѣнки коробки не отнесены далеко отъ краевъ окна ей), чтобы не надо было закрывать ее боковыми стѣнками отъ изюрокъ публики, развѣсивая по бокамъ тряпки (кулисы); нѣтъ достаточной высоты, чтобы обойтись безъ порталныхъ суконъ.

Актеры, находящіеся на этой сценѣ-коробкѣ съ развѣшанными по бокамъ и сверху размалеванными тряпками и разставленными по полу сцены размалеванными пратякляками, теряются въ ней, «какъ миниатюры въ огромной рамѣ» (Т. Гофманъ).

Если на авансцену, находящуюся заъ занавѣса, положить концы, при-  
давъ ему значеніе колоритнаго пятна, созвучнаго съ боковыми «трюнами,  
тѣмъ приспособлѣніемъ къ авансценѣ планъ превратить въ предсезалъ для груп-

1) Сопрано и теноръ агитируютъ леднишавчанъ и леднишавчанъ.

2) Сопрано и теноръ агитируютъ леднишавчанъ и леднишавчанъ.

3) Сопрано и теноръ агитируютъ леднишавчанъ и леднишавчанъ.





пировокъ, построивъ на этомъ планѣ «рельефъ-сцену», если, наконецъ, задній проспектъ, помѣщенный въ глубинѣ, подчинить исключительно живописной задачѣ, создавъ изъ него выгодный фонъ для человѣческихъ тѣлъ и ихъ движеній, то недостатки ренессансной сцены будутъ въ достаточной мѣрѣ смягчены.

Построеніе просцениума въ Байрейтѣ, значительно уступавшее тому, которое осуществлено Фуксомъ («Künstlertheater»), все же было отмѣчено Вагнеромъ въ томъ смыслѣ, что фигуры на этомъ просцениумѣ представляются въ увеличенномъ видѣ.

Именно *это* обстоятельство, что фигуры вырастаютъ, дѣлаетъ привлекательной «рельефъ-сцену» для вагнеровскихъ драмъ, и не потому, конечно, что мы хотимъ видѣть передъ собою гигантовъ, но потому, что пластическими становятся изломы тѣла отдѣльнаго лица и группировка ансамбля.

Конструкція «рельефъ-сцены» не самоцѣль, а лишь средство; цѣлью является драматическое дѣйствіе; оно возникаетъ въ воображеніи зрителя, которое обостряется, благодаря ритмическимъ волнамъ тѣлесныхъ движеній; волны же эти должны распространяться въ пространствѣ, которое могло бы способствовать зрителю воспринимать линіи движеній, жестовъ, позъ..

Разъ сцена должна оберегать принципъ движеній тѣла въ пространствѣ, она должна быть конструирована такъ, чтобы линіи ритмическихъ выявленій выступили отчетливо. Отсюда—все то, что служить пьедесталомъ актеру, все то, на что онъ облакачивается, съ чѣмъ соприкасается—все скульптурно, а расплывчатость живописи отдана фону.

Самая большая непріятность — сценическій полъ, его ровная плоскость. Какъ скульпторъ мнетъ глину, пусть такъ будетъ измятъ полъ сцены и изъ широко раскинутого поля превратится въ компактно-собранный рядъ плоскостей различныхъ высотъ.

Изломаны линіи.

Люди группируются изысканной волной и тѣснѣе.

Красиво легли свѣто-тѣни и сконцетрировались звуки.

Дѣйствіе сведено на сценѣ къ нѣкоторому единству. Зрителю легче

къ постановкѣ «ТРИСТАНА И ИЗОЛЬДЫ».

сочетать всѣхъ и все на сценѣ въ красивую гармонію. Слушатель-зритель не разбрасывается въ зрительномъ и слуховомъ впечатлѣніяхъ. Такой пріемъ, и только онъ, даетъ возможность подчеркнуть творческую особенность Вагнера, создавшаго образы крупными штрихами, экспрессивно, съ упрощенными контурами. Не даромъ Лихтенберже сравниваетъ фигуры Вагнера съ фресками Пювиса-де-Шаваннъ.

Актеръ, фигура котораго не расплылась въ декоративныхъ полотнахъ, теперь отодвинутыхъ на задній планъ (Hintergrund), становится объектомъ вниманія, какъ произведеніе искусства. И каждый жестъ актера, при задачѣ, чтобы онъ не отрывалъ публики отъ вниманія, сосредоточеннаго на музыкальномъ рисункѣ, чтобы онъ всегда былъ полнъ значительности, становится экстрактивнѣе; онъ простъ, отчетливъ, рельефенъ, ритмиченъ.

Работа художниковъ при сценическихъ постановкахъ исчерпывается обыкновенно писаніемъ проспектовъ и пратикаблей.

А между тѣмъ, важно создать гармонію между плоскостью, на которой движутся фигуры актеровъ и ихъ фигурами, а также между фигурами и тѣмъ, что написано на холстахъ.

Художника занимаетъ исканіе красокъ и линій въ части цѣлаго (въ декораціяхъ), цѣлое (весь антуражъ сцены) онъ предоставляетъ режиссеру. Но это непосильная задача для нехудожника, т. е. режиссера безъ специальныхъ знаній рисунка (пріобрѣтенныхъ ли въ классахъ живописи или добытыхъ интуитивно). Въ режиссерѣ долженъ сидѣть скульпторъ и архитекторъ.

Считаю цѣнными строки Мориса Дениса: «я наблюдалъ, какъ онъ (рѣчь идетъ о скульпторѣ Майолѣ) поочередно, почти систематически мѣняя круглыя и цилиндрическія формы, старался выполнить завѣтъ Энгра: «красивыя формы это плоскости съ округленіями».

Режиссеру дана плоскость (поль сцены), въ его распоряженіе дано дерево, изъ котораго надо, какъ это дѣлаетъ архитекторъ, создать необходимый запасъ «пратикаблей», дано тѣло человѣческое (актеръ) и вотъ задача: скомбинировать всѣ эти данныя такъ, чтобы получилось гармонически-цѣльное произведеніе искусства—сценическая картина.

Въ методѣ работы режиссера большое приближеніе къ архитектору, въ методѣ актера полное совпаденіе со скульпторомъ, ибо каждый жестъ актера, каждый поворотъ головы, каждое движеніе—суть формы и линіи скульптурнаго портрета.

Если бы архитекторы пригласили Майоля къ сотрудничеству — разукрасить Дворцы Будущаго статуями, никто не сумѣлъ бы, по мнѣнію Дениса, лучше Майоля дать своимъ статуямъ должное мѣсто, каковое надлежитъ имѣть скульптурѣ въ зданіи, чтобы оно не казалось загроможденнымъ ею.

Чьей творческой идеей созданы сценическіе планы съ ихъ формой и красками? Идеей художника? Ну, такъ онъ является здѣсь архитекторомъ, ибо не только писалъ полотна, но еще и скомпановалъ *все пространство* сцены въ гармоническое цѣлое. Этотъ архитекторъ долженъ призвать такого Майоля въ лицѣ актера, чтобы скульптура послѣдняго (тѣло его) вдохнула въ мертвые камни (пратикабли) жизнь, могучесть пьедестала, достойнаго поддерживать это великое изваяніе живого, скованнаго ритмомъ тѣла.

«Какъ мало модныхъ архитекторовъ, работа которыхъ была бы достойна такого стиля, такого такта, какъ у Майоля!»—воскликаетъ Денисъ.

На сценѣ — наоборотъ. Ужъ есть «архитекторы», и какъ мало Майолей, т. е. актеровъ-скульпторовъ. Архитекторы на лицо въ тѣхъ случаяхъ, когда пространство сцены уготовано актеру, какъ скульптурный пьедесталъ съ живописнымъ фономъ. Архитекторами являются здѣсь или спѣвшіеся живописецъ и режиссеръ-архитекторъ, или художникъ, забравшій въ свои руки режиссера-нехудожника, или художникъ, совмѣстившій въ себѣ и режиссера, и архитектора, и скульптора, какъ Гордонъ Крейгъ, на примѣръ. А гдѣ «Майоли», актеры-скульпторы, которые знаютъ секретъ, какъ вдохнуть въ мертвые камни жизнь и какъ влить въ свое тѣло гармонію танца? Шаляпинъ, Ершовъ... И чьи еще прибавимъ имена? Сцена совсѣмъ еще не знаетъ волшебства Майоля.

Когда актеры приступаютъ къ интерпретаціи образовъ Вагнера, пусть только не подумаютъ учиться у нѣмецкихъ актеровъ-пѣвцовъ.

Вотъ что пишетъ о нихъ Г. Фуксъ (пишетъ нѣмецъ,—тѣмъ цѣннѣе!)

къ постановкѣ «ТРИСТАНА И ИЗОЛЬДЫ».

въ своей книгѣ «Tanx»: «то, что нѣмецъ еще не созналъ красоты человѣческаго тѣла, яснѣе всего обнаружилось здѣсь, гдѣ нестерпимо глядѣтъ на смѣхотворнѣйшія его извращения: Зигфриды съ перетянутыми пивными животами, Зигмунды съ колбасообразными затянутыми въ трико ногами, Валькириі, которыя, кажется, свободное свое время проводятъ въ мюнхенскихъ пивныхъ за тарелкой дымящейся печенки и кружкой пѣнящагося пива, Изольды, вся цѣль которыхъ въ качествѣ балаганныхъ великаншъ дѣйствовать съ неотразимою притягательностью на воображеніе прикащиковъ изъ мясныхъ лавокъ».

#### IV.

Еще въ сороковыхъ годахъ Вагнеръ, ища на «страницахъ великой книги исторіи» какое нибудь драматическое событіе, нападаетъ на эпизоды завоеванія королевства Сициліи Манфредомъ, сыномъ императора Фридриха II. Вагнеръ видѣлъ когда-то гравюру, изображающую Фридриха II среди полуарабскаго двора съ танцующими арабскими женами. Эта гравюра помогла ему скомпановать удивительную по страсти и блеску драматическую концепцію, но Вагнеръ отказывается отъ этого эскиза только потому, что проектируемая драма показалась ему «сверкающей переливами, пышной историко-поэтической тканью, скрывающей отъ него, какъ бы подъ великолѣпной одеждой, *стройную человѣческую форму*, которая только одна могла очаровать его зрѣніе» (Лихтенберже).

Вагнеръ отвергалъ историческіе сюжеты; по мнѣнію его, пьесы не должны быть отдѣльнымъ, индивидуальнымъ созданіемъ субъективнаго поэта, который по своему распоряжается съ имѣющимся въ его рукахъ матеріаломъ; онъ хочетъ, чтобы онѣ возможно болѣе носили на себѣ отпечатокъ необходимости, чѣмъ и отличаются произведенія, вышедшія изъ народнаго преданія.

И вотъ Вагнеръ, отвергнувъ историческіе сюжеты, отнынѣ обращается только къ мифамъ.

Лихтенберже такъ изложилъ мысли Вагнера о преимуществѣ мифа надъ историческимъ сюжетомъ:



«*Мифы не носят на себѣ клейма строго опредѣленной исторической эпохи* <sup>1)</sup>; дѣла, о которыхъ они повѣствуютъ, «дѣла давно минувшихъ дней», совершаются гдѣ-то очень далеко, въ умершемъ прошломъ, герои, которыхъ они воспѣваютъ, *слишкомъ просты и легки для изображенія на сценѣ*, они живутъ уже въ воображеніи народа, который создалъ ихъ, *и достаточно нѣсколько опредѣленныхъ штриховъ*, чтобы вызвать ихъ; ихъ чувствованія—произвольныя элементарныя эмоціи, искони волновавшія человѣческое сердце; это все—души совсѣмъ юныя, *примитивныя*, носящія въ самихъ себѣ принципъ дѣйствія, у которыхъ нѣтъ ни наслѣдственныхъ предрасудковъ, ни условныхъ мнѣній. Вотъ какіе герои, какія повѣствованія годятся для драматурговъ».

Художникъ и режиссеръ, приступающіе къ инсценировкѣ того или иного драматическаго произведенія, непременно должны считаться съ тѣмъ, что лежитъ въ основѣ инсценируемой драмы—историческій сюжетъ или мифъ, такъ какъ инсценировки двухъ пьесъ—исторической и мифотворческой окраски—должны, конечно, рѣзко отличаться другъ отъ друга по тону. Если между исторической пьесой на сценѣ и исторической комнатой въ музеѣ должна лежать пропасть, — еще бѣльшая пропасть должна лежать между пьесой историческаго сюжета и пьесой-мифомъ.

Байрейтскій авторитетъ закрѣпилъ образцомъ вагнеровскихъ инсценировокъ манеру придавать внѣшнему облику драмъ Вагнера обще-театральный видъ, такъ называемыхъ, историческихъ пьесъ. И эти металлическіе шлемы и щиты, блестящіе, какъ самовары, и эти гремящія кольчуги, и эти гримы, напоминающіе героевъ историческихъ хроникъ Шекспира, и эти шкуры въ костюмахъ и въ обстановкѣ, и эти голыя руки у актрисъ и актеровъ... И когда скучный, отнюдь не таинственный и не загадочный, безколоритный фонъ историзма, влекущаго зрителя разгадать, въ какой странѣ и *въ какомъ году* какого вѣка происходитъ дѣйствіе, соприкасается съ музыкальной живописью оркестра, окутанной дымкой сказоч-

---

<sup>1)</sup> Курсивы въ данной цитатѣ мои.

## КЪ ПОСТАНОВКЪ «ТРИСТАНА И ИЗОЛЬДЫ».

ности, вагнеровскія постановки заставляють слушать музыку, не смотря на сцену. Не оттого ли Вагнеръ, какъ рассказываютъ его интимные друзья, во время представленій въ Байрейтѣ подходилъ къ знакомымъ и своими руками закрывалъ имъ глаза, чтобы они полнѣе могли отдаться чарамъ чистой симфоніи.

Вагнеръ указываетъ на то, что кубокъ въ его драмѣ подобенъ факелу Эрота у древнихъ эллиновъ. Намъ интересуется въ этомъ указаніи не то, что композиторъ подчеркиваетъ въ этомъ факелѣ глубоко-символическое значеніе. Кто можетъ не догадаться объ этомъ? Намъ интересуется въ этомъ намекѣ интуитивная забота Вагнера создать такую атмосферу цѣлаго, чтобы и факель, и колдовство матери Изольды, и коварныя продѣлки Мелота, и золотой кубокъ, наполненный любовнымъ зельемъ, и мн. др., звучало убѣдительно со сцены, чтобы все это не казалось собраніемъ банальныхъ оперныхъ атрибутовъ.

Несмотря на то, что Вагнеръ «вполнѣ сознательно» погружался только въ глубины душевнаго міра своихъ героевъ, несмотря на то, что онъ все свое вниманіе фиксировалъ лишь на психологической сторонѣ мѣта,—не мѣшая основной задачѣ Вагнера выдѣлить изъ легенды моральный элементъ ея, художникъ и режиссеръ, приступая къ инсценированію «Тристана и Изольды», должны непремѣнно заботиться о выявленіи такого тона постановки, чтобы не пропалъ сказочный элементъ пьесы, чтобы зритель непремѣнно перенесся въ атмосферу среды. А какъ среда далеко не вся отражена въ предметахъ быта и болѣе всего отражена въ ритмѣ языка поэтовъ, въ краскахъ и линіяхъ мастеровъ кисти, художникъ вступаетъ на сцену прежде всего за тѣмъ, чтобы, приготовивъ сказочный фонъ, любовно нарядить дѣйствующихъ лицъ въ ткани, созданныя лишь его фантазіей, въ такія ткани, красочныя пятна которыхъ могли бы напомнить намъ истлѣвающія страницы старыхъ фоліантовъ. И какъ Джотто, Мемлингъ, Брейгель, Фукэ способны ввести насъ въ атмосферу эпохи больше, чѣмъ историкъ, такъ художникъ, изъ фантазіи своей выхватившій всѣ эти наряды и аксессуары, заставитъ насъ повѣрить въ то, что все это такъ и



КН. А. К. ШЕРВАШИДЗЕ. ЭСКИЗЪ КОСТЮМА МОЛОДОГО ДВОУЩЕИ  
«ТРИСТАНЪ И ИЗОЛЬДА» Р. ВАГНЕРА 1 КАРТИНА

вещь становится кубком и волшебным.

Нася, как режиссер постановки заставляет слушать музыку, не смотри на Дашу. Не этого ли Вагнер, как-то рассказывает его интимные детали, во время представлений в Байрейте подходил к знакомым и своим руками открывал им глаза, чтобы они полнее могли отдаться чарам этого волшебства.

Вагнер указывает на то, что кубок в его драме подобен факелу Прота у древних эллинов. Нася интересуется в этом указании не то, кто авторизатор подчеркивает в этом факелу глубокое символическое значение. Кто может не догадываться об этом? Нася интересуется в этом немесе интуитивная работа Вагнера создать такую атмосферу чтобы и факел, и волшебство и даже Изабелла, и коварная предьяки Малота, в золотой кубок, непонятный любовники и даже, и мн. др., звучало ублажительно со сцена, чтобы все это не казалось обраньем банальности и парадокса и трибутов.

Нася указывает на то, что Вагнер «интимно сознательно» погружался только в творчество древности, куда входят герои, несмотря на то, что он все время создавал факел-символ лишь на психологической стороне мифа, — не только сказочной легенды Вагнера выделять как легенды моральные элементы, художники и режиссеры, приступая к исполнению «Тристана и Изольды», должны непременно заботиться о выявлении такого тона постановки, чтобы не пропала сказочный элемент пьесы, чтобы зрителю непременно перенести в атмосферу сказки. А как среда сказки не вся отражена в предметах быта и факелом всего отражена в ритме языка поэтов, в красках и линиях мастеров кисти, художник вступают на сцену прежде всего в темноте, чтобы, приготовив сказочный фон, глубоко нарядить действующим лицам в ткани, созданные лишь из факелов, в таинственные краски, которые могли бы напоминать нам истинные страницы старых фламандов. И как факелом, Махлинге, Врингель, Фукс способны ввести нас в атмосферу сказки, чтобы истинно, так и режиссеры в своем факелом, чтобы, создавая ясную картину и аксессуары, заставить нас поверить в то, что все это действительно





было когда-то, гораздо убѣдительнѣе, чѣмъ тотъ, кто захотѣлъ бы повторить на сценѣ одежды и бутафорію музейныхъ комнатъ.

Нѣкоторые біографы Вагнера подчеркиваютъ то обстоятельство, что на молодого Рихарда не могли не оказать вліянія тѣ уроки рисованія, которые старался преподать ему его отчимъ Гейеръ. Будто подъ вліяніемъ этихъ занятій по рисованію и живописи развилось у Вагнера воображеніе художника. «Каждое дѣйствіе воплощается у него въ рядъ грандіознѣйшихъ картинъ». Приѣмъ гостей въ залѣ Вартбурга, появленіе и отъѣздъ Лоэнгринна въ лодкѣ, везомой лебедемъ, игра трехъ дочерей Рейна въ рѣчной глубинѣ... все это картины, «которымъ нѣтъ до сихъ поръ равныхъ въ искусствѣ».

Гейеръ, какъ художникъ, былъ спеціалистомъ всего лишь по портретамъ, но не надо забывать, что онъ вмѣстѣ съ тѣмъ былъ и комедіантомъ. Актерами были и братъ и сестра Вагнера. Вагнеръ посѣщалъ, конечно, спектакли и съ участіемъ Гейера, и съ участіемъ брата и сестры. И вотъ [скорѣе кулисы, въ которыхъ толкался молодой Вагнеръ, могли повліять на богатое декоративными замыслами воображеніе его. Въ отъѣздѣ Лоэнгринна въ лодкѣ, везомой лебедемъ, я бы не сталъ видѣть картины, «которымъ нѣтъ до сихъ поръ равныхъ въ искусствѣ», я бы сказалъ скорѣе, что на нихъ лежитъ отпечатокъ кулисъ провинціального нѣмецкаго города средняго вкуса.

Художникъ Ансельмъ Фейербахъ оставилъ намъ такія строки о современномъ Вагнеру театрѣ: «я ненавижу современный театръ, такъ какъ глаза у меня зорки и я не могу не видѣть всей этой мишуры бутафоріи и мазни грима. Отъ глубины души ненавижу я утрировку въ области декоративнаго искусства. Она развращаетъ публику, разгоняетъ послѣдніе остатки чувства прекраснаго и поддерживаетъ варварскіе вкусы; искусство отвращается отъ такого театра и отрясаетъ прахъ отъ ногъ своихъ».

Талантъ «фресковаго живописца», приписываемый Вагнеру многими, можно оспаривать, стоитъ только поглубже вникнуть въ ремарки композитора, которыя обнаруживаютъ, что Вагнеръ былъ больше творцомъ слуха, чѣмъ творцомъ глаза.

къ постановкѣ «ТРИСТАНА И ИЗОЛЬДЫ».

«Сущность нѣмецкаго духа въ томъ, что онъ созидаетъ изнутри: подлинно вѣчный Богъ живетъ въ немъ даже раньше, чѣмъ онъ воздвигаетъ храмъ своей славы» (Вагнеръ).

Драмы Вагнера, построенныя изнутри, взяли отъ «вѣчнаго Бога» его вдохновеній лучшіе соки для того *внутренняго*, что лежитъ въ музыкѣ и словѣ, слитыхъ воедино въ партитурѣ. *Внѣшнее* его драмъ, что зовется формой произведенія (въ данномъ случаѣ я говорю о сценической концепціи его драмъ для инсценировки), осталось обиженнымъ богомъ его вдохновеній. Беклинъ никакъ не могъ сговориться съ Вагнеромъ по вопросу о постановкѣ «Кольца Нибелунга» и кончаетъ тѣмъ, что даетъ ему одинъ лишь эскизъ грима Фафнера.

Вагнеръ, потребовавшій для своихъ Bühnenfestspiele театра новой архитектуры, углубилъ оркестръ, сдѣлавъ его невидимымъ, самую же сцену принялъ такой, какъ она технически несовершенна была до него.

Ремарки автора зависятъ отъ уровня сценической техники того времени, когда пишется пьеса. Измѣнилась техника сцены и ремарки автора должны быть разсматриваемы лишь сквозь призму современной сценической техники <sup>1)</sup>.

Художникъ и режиссеръ, приступающіе къ инсценированію «Тристана», пусть подслушаютъ мотивы для своихъ картинъ въ оркестрѣ. Какъ своеобразенъ колоритъ средневѣковья и въ пѣсенкѣ Курвенала, и въ возгласахъ хора матросовъ, и въ таинственномъ лейтмотивѣ смерти, и въ фанфарахъ охотничьихъ роговъ, и въ фанфарахъ Марка, когда онъ встрѣчаетъ корабль Тристана, везущаго къ нему Изольду. Рядомъ съ этимъ такъ ли ужъ цѣнны Вагнеру и традиціонное оперное ложе, на которомъ должна возлежать Изольда въ первомъ актѣ, и традиціонное ложе для умирающаго Тристана въ третьемъ актѣ, и этотъ «Blumenbank», на которую Тристанъ дол-

---

<sup>1)</sup> Я говорю о ремаркахъ, касающихся исключительно сценарія, не о тѣхъ ремаркахъ, которыя такъ превосходны у Вагнера, когда ими онъ раскрываетъ внутреннюю сущность оркестровой симфоніи. Какъ примѣры см. стр. 17, 61, 81—82, 116—117—118, 146 и т. п. мѣста клавира «Тристанъ и Изольда» (Переводъ В. Коломійцова. Изданіе Нельднера въ Ригѣ).



женъ усадить Изольду въ интермеццо любовнаго дуэта. А этотъ садъ второго акта, гдѣ шелестъ листья, сливающийся съ звукомъ роговъ, такъ поразительно иллюстрированъ въ оркестрѣ. Замыслить изобразить эту листву на сценѣ было бы такой же вопіющей безвкусицей, какъ проиллюстрировать страницы Эдгара Поэ. Нашъ художникъ даетъ во второмъ актѣ одну громадную уходящую въ высь стѣну замка, на фонѣ которой въ самомъ центрѣ сцены горитъ играющій столь важную роль въ драмѣ мистическій факель.

О «Лагерѣ Валленштейна» К. Иммерманъ писалъ такъ: «въ постановкахъ такихъ пьесъ вся суть въ томъ, чтобы такъ проэксплоатировать фантазію зрителя, чтобы онъ повѣрилъ въ то, чего нѣтъ».

Можно загромоздить огромную сцену всевозможными подробностями и все-таки не повѣрить, что передъ вами корабль. О, какая трудная задача изобразить на сценѣ палубу движущагося корабля! Пусть одинъ только парусъ, закрывающій всю сцену, построить корабль лишь въ воображеніи зрителя. «Немногимъ сказать много, вотъ въ чемъ суть. Мудрѣйшая экономія при огромномъ богатствѣ это у художника все. Японцы рисуютъ одну расцвѣтшую вѣтку и это вся весна. У насъ рисуютъ всю весну и это даже не расцвѣтшая вѣтка!»<sup>1)</sup>

Третій актъ, гдѣ по Вагнеру сцена загромождена и высокими замковыми постройками, и брустверомъ съ дозорной вышкой посрединѣ, и воротами замка въ глубинѣ сцены и развѣсистой липой, у нашего художника выражень лишь унылымъ просторомъ горизонта и печальными голыми скалами Бретани<sup>2)</sup>.

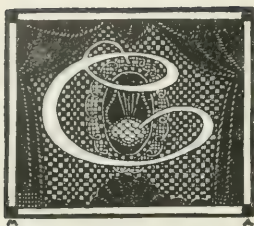
---

<sup>1)</sup> Пѣтеръ Альтенбергъ. «Какъ я это вижу». Пер. О. Норвежскаго. Eos. 1908, стр. 106.

<sup>2)</sup> Вниманію желающихъ ближе ознакомиться съ литературой по вопросамъ, затронутымъ въ данной статьѣ: 1) Richard Wagner. Gesammelte Schriften und Dichtungen. Leipzig. Siegel's Musikalienhandlung (R. Linnemann). Vierte Auflage. (Въ моей статьѣ Вагнеръ цитированъ въ переводахъ: А. П. Коптяева—«Рус. Муз. Газета», 97 — 98 гг., Конст. Эрберга (его же переводы цитатъ изъ Фукса и Фейербаха),

## ВАГНЕРЪ ВЪ ЭПОХУ „ТРИСТАНА“.

А. КОПТЯЕВА.



ЛУШАЯ «Тристана», я невольно вспоминаю остроумныя слова его автора: «прекрасныя исполненія этой драмы слѣдовало бы запретить: онѣ могутъ свести съ ума!» Этимъ Вагнеръ подчеркнулъ грандіозную страсть, вложенную имъ въ «Тристана», его стихійный захватъ, колоссальныя размѣры, принимаемыя, здѣсь, «внушеніемъ искусства». Дѣйствительно, передъ нами—произведеніе небывалыхъ формъ и необыкновенной силы.

Его антагонисты указываютъ на то, что тристановская страсть,—страсть преувеличенная,—страсть гиганта, готовая испепелить цѣлыя поколѣнія. Никто, говорятъ они, не чувствовалъ, не страдалъ и не любилъ въ жизни такъ, какъ Тристанъ, а слѣдовательно, такое изображеніе гиперболично и, тѣмъ самымъ, не художественно.

---

Вс. Мейерхольда; 2) *Nachgelassene Schriften und Dichtungen von R. Wagner*. Leipzig. Verlag V. Breitkopf und Härtel, 1902; 3) Adolphe Appia. *Die Musik und die Inszenierung*. München, Verlagsanstalt F. Bruckmann, 1899. 4) Лихтенберже. Р. Вагнеръ, какъ поэтъ и мыслитель. (Въ моей статьѣ цитаты изъ этой книги сдѣланы въ переводѣ С. Соловьева); 5) G. Fuchs. *Revolution des Theaters*, München — Leipzig, bei G. Müller, 1909; 6) G. Fuchs. *Der Tanz. Flugblätter für Künstlerische Kultur*. Stuttgart. Strecker und Schröder, 1906; 7) C. Hagemann. *Oper und Szene*. Schuster und Loeffler, Berlin. Leipzig, 1905; 8) I. Savits. *Von der Absicht des Dramas*. München, Etzold, 1908; 9) «Japans Bühnenkunst und ihre Entwicklung» von A. Fischer. *Westermanns illustrierte deutsche Monatshefte*. Januar, 1901; 10) *Künstler-Monographien von Knackfuss*. XXXVIII. Schinkel; 11) Dr. Th. Lessing. *Theater-Seele*. Berlin. Verlag von Priber und Lammers. 1907; 12) Houston Stewart Chamberlain. *Richard Wagner*. München, F. Bruckmann, 1907. Vierte Auflage; 13) Maurice Denis. «Aristide Maillol». «Kunst und Künstler». Almanach 1909. Bruno Cassirer, Berlin; 14) Wolfgang Golther. *Tristan und Isolde*. Leipzig, Verlag von S. Hirzei, 1907; 15) G. Graig. «The Art of the Theatre»; 16) Max Littman. *Das Münchener Künstlertheater*, L. Werner, 1908; 17) Гордонъ Крейгъ. О сценической обстановкѣ. Журналь Театра Литературно-Художественнаго Общества, 1909—1910, № 3; 18) C. Immermann's *Reise-Journal*. Ausgabe Botberger, Berlin bei Hempel, 2 Buch, Brief 11.

«Вагнеръ далъ болѣзненный шедевръ въ эпоху, когда несчастная любовь и общая безнадежность положенія заставили его испустить этотъ крикъ отчаянія. «Тристанъ» болѣзненъ даже для Вагнера (продолжаютъ они), который вообще предпочитаетъ судорогу страсти естественности выраженія... Вагнеровской драмой можно захворать, но нельзя быть художественно насыщеннымъ!!!

Враги «Тристана» называютъ недостатками то, что мы, его друзья, назовемъ его достоинствами. Грандіозные размѣры, океанъ страсти? Согласенъ, но это-то намъ и дорого. Страсть небывалая? Да, но мы восторгаемся ею именно, какъ исключеніемъ, и еще потому, что находимъ ей объясненія. Болѣзненность? Но эту фразу уже мы слышали по отношенію къ Шопену и Чайковскому! Да, именно: дѣлайте больными тѣхъ, кого вы не понимаете, и кого глубокій душевный міръ не вмѣщается въ ваши мелкія души...

Правда, и мы находимъ, что «Тристанъ» чрезвычайенъ даже для Вагнера и что нигдѣ композиторъ не достигнулъ болѣе такой силы выраженія. Однако, насъ представителей новаго искусства, не пугаетъ чрезвычайное исключительное, небывалое.

Ужъ слишкомъ пріѣлись эти «типичныя явленія»...

Исключительный экстазь «Тристана» имѣетъ свои объясненія. Я представляю себѣ Вагнера въ концѣ пятидесятихъ годовъ и говорю, что это была исключительная пора его жизни, время перепутья. Уже кончался періодъ его швейцарскаго изгнанія, къ которому принудило его участіе въ дрезденской революціи 48 года. Кончались и попеченія о композиторѣ его друзей. И даже великодушный Листъ все менѣе и менѣе приходилъ къ нему на помощь. Безъ опредѣленныхъ служебныхъ занятій, пожалуй, безъ друзей, и ужъ навѣрно безъ средствъ; разочарованный въ возможности слышать свое искусство, Вагнеръ 50-хъ годовъ, казалось, не имѣлъ будущаго, не имѣлъ просвѣта и надежды. «Міръ меня просто не хочетъ!» любить говорить онъ въ эту пору и мысли о самоубійствѣ не покидаютъ его.

Со страшными трудностями, въ какомъ то экстатическомъ бреду, пе-

реѣзжая съ мѣста на мѣсто, создаетъ онъ «Тристана»; художникъ, прощаясь съ жизнью, не можетъ не говорить здѣсь чрезвычайно ярко и рѣшительно, съ понятными для него преувеличеніями. Немудрено, что отчаяніе выражено здѣсь такъ гиперболично (третій актъ). И вмѣсто того, чтобы броситься въ венеціанскій «Canale Grande» (мысль, приходившая ему), Вагнеръ просто бросается въ этотъ океанъ звуковъ, чтобы, въ порывѣ отчаянья, поднять его къ небесамъ.

Итакъ, «Тристанъ», для меня, прежде всего—«послѣднее прости», посылаемое жизни, энергичное, рѣшительное. Но онъ также и удивительный гимнъ любви.

Сорокапятилѣтній Вагнеръ полюбилъ жену своего знакомаго—Матильду Везендонкъ, бывшую значительно моложе его—и, въ этомъ увлеченіи, бросилъ свою жену Мину, бывшую полнымъ контрастомъ своему супругу. Правда, ему никогда не удалось овладѣть любимой женщиной; его любовь осталась платонической, но, временно, въ его душѣ—громадный пламень и онъ старается убѣдить себя «во второй молодости». «Хочу вновь быть юнымъ, свѣжимъ, полнымъ силъ, дивныхъ молодыхъ стремленій, хочу вновь свободно дышать молодою грудью!»—вотъ крикъ, который слышу я въ «Тристанѣ». *Страсть, которая себя разожжетъ до гипноза, что юность вернулась.* Вагнеръ не даромъ прожилъ долго въ горахъ здоровою жизнью отшельника: накопившіяся силы просились наружу...

Онъ выбралъ сюжетъ, сходный съ его собственнымъ положеніемъ: ему также не удался «ménage à trois», какъ и принцу Корнвалиса. Правда, онъ скорѣе сложитъ оружіе и, въ противоположность своему герою, станетъ говорить о смиреніи передъ судьбою, когда громадное разстояніе отдѣлитъ его, въ Венеціи, отъ Везендонкъ. Въ «Тристанѣ» есть страницы, гдѣ страсть просвѣтляется до полного идеализма: въ «видѣніи Тристана» я слышу слезы Вагнера о томъ, чего не можетъ быть въ его жизни... Но рядомъ—настоящая огненная лава; еще болѣе отразился въ «Тристанѣ» первый непосредственный періодъ вагнеровской страсти къ Везендонкъ, когда послѣдняя являлась художнику въ ночныхъ галлюцинаціяхъ, и онъ, вскакивая,



КН. А. К. ШЕРВАШИДЗЕ. ЭСКИЗЪ КОСТЮМА ОРУЖЕНОСЦА.  
«ТРИСТАНЪ И ИЗОЛЬДА» Р. ВАГНЕРА, II АКТЪ.

Вагнера въ эпоху «Тристанъ».

реализмъ въ эпоху на него, когда въ немъ «Тристанъ»: художника, прощавъ въ романе, не жалеетъ не говорить здѣсь чрезвычайно ярко и увлѣчительно, съ конитивными для него преувеличеніями. Немудрено, что отъ него зарожено здѣсь такъ гиперболично (третій актъ). И вмѣстѣ того, «Тристанъ» близится въ венеціанскій «Canale Grande» (мысль, приходившая ему). Вагнеръ просто бросается въ этотъ океанъ звуковъ, чтобы, въ порывѣ отчаянья, поднять его къ небесамъ.

Итакъ, «Тристанъ», моя мила, прежде всего—«последнее прощанье», послѣднее желаніе, энергичное, рѣшительное. Но онъ также и удивительный гимнъ любви.

Сорокалѣтній Вагнеръ полюбилъ жену своего знакомаго—Матильду Везендонка, бывшую значительно моложе его—и, въ этомъ увлеченіи, бросилъ свою жену Ману, бывшую полнымъ контрастомъ своему супругу. Правда, ему никогда не удалось овладѣть любимой женщиной; его любовь осталась платонической, но, временно, въ его душѣ—громадный пламень и онъ старается убѣдить себя «во второй молодости». «Хочу вновь быть юнцомъ, вѣнчанъ, полнымъ силъ, дивныхъ молодыхъ стремленій, хочу вновь свободно любить и вольно грустить!»—вотъ крикъ, который слышу я въ «Тристанѣ». *Странно, которая тебя разожжетъ до гнилого, что юность вернулась.* Вагнеръ не заромъ прожить долго въ горахъ здоровое жизнью отшельника: накопившіяся силы просились наружу...

Онъ выбралъ сюжетъ, созвонный съ его собственнымъ положеніемъ: ему также не удалось «épouser à trois», какъ и принцу Корнвалису. Правда, онъ скорѣе сложилъ оружіе и, въ противоположность своему герою, станеть говорить о смиреніи передъ судьбою, когда громадное разстояніе отбавить его, въ Венеціи, отъ Везендонка. Въ «Тристанѣ» есть страницы, гдѣ страсть просвѣтляется до поднато идеализма: въ «видѣніи Тристана» я слышу слезы Вагнера о томъ, чего не можетъ быть въ его жизни... Но раденько—настоящая юность была: еще болѣе отразился въ «Тристанѣ» первый, первый, первый периодъ вагнеровской страсти. *А знаешь ли, что она не была...* Скорѣе юность художнику въ мечтательныхъ галлециацияхъ, и онъ, въ концѣ,







шепталъ: «ты ли это»? Мы видимъ не знавшаго ранѣ любви, женившася на пѣвицѣ Миннѣ Планеръ случайно, поработеннымъ новымъ чуднымъ явленіемъ: захлебываясь въ дивныхъ гиперболахъ, перебивая себя въ акцентахъ, Вагнеръ даетъ грандіозную картину своей страсти въ «Тристанѣ», точно огненными буквами желая напечатлѣть на скрижали вѣковъ: «да, я любилъ Везендонкъ». Итакъ, если не сама молодость, то страстное ея исканіе чаруетъ насъ изъ свѣжихъ гармоній «Тристана».

Все это стало мнѣ особенно яснымъ, когда я перелисталъ недавно вышедшую переписку Вагнера съ Матильдою Везендонкъ. Что это за письма! Поищите другія, гдѣ также глубокое философское разсужденіе смѣнялось бы поэзіей влюбленныхъ строкъ, а послѣдняя наивно переливалась бы въ комментаріи къ своимъ твореніямъ. Исторію созданія «Тристана» узнаемъ мы изъ этихъ дивныхъ писемъ; познакомимся съ внѣшними условіями этой эпохи. Предъ нами, какъ живая, пройдетъ «нѣмецкая мѣщаночка» Минна Планеръ, а затѣмъ зацвѣтетъ эта романтическая любовь къ Матильдѣ и пламенные признанія перемѣшаются съ увѣреніями, что «Тристанъ» написанъ только для возлюбленной. Найдутся письма, гдѣ, кажется, читаешь текстъ «Тристана», слышишь его музыку. Встрѣтятся выраженія, которымъ мѣсто въ дуэтѣ второго акта...

## II.

Идея «Тристана» плѣнила композитора еще въ 1854 году, но до 1857 онъ ограничивался эскизами. Въ августѣ этого года, онъ садится за текстъ поэмы, который и оканчивается въ сентябрѣ, а уже въ октябрѣ начинается композиція перваго акта. 9 августа 1859 года совершенно закончена вся партитура.

И такъ, настоящій годъ совпадаетъ съ ея пятидесятилѣтнимъ юбилеемъ. «Зигфридъ»—вторая часть трилогіи «Кольца Нибелунговъ», былъ, какъ извѣстно, брошенъ Вагнеромъ для «Тристана». Композиторъ оставилъ юнаго героя (какъ самъ онъ говоритъ) лежать въ чащѣ лѣса (половина второго акта) и перешелъ отъ свѣтлыхъ картинъ къ царству мрака и

отчаянія. «Я больше не могу настроить себя въ пользу Зигффрида»—пишетъ онъ, 22 декабря 1856, О. Везендонку и мое музыкальное чувство стремится туда, куда влекутъ меня мои общія настроенія: къ царству скорби».

Почувявъ родственную себѣ сферу, композиторъ энергично взялся за «Тристана». Уже въ декабрѣ 1857 года, пишетъ онъ: «Большой дуэтъ вражды Тристана и Изольды удался чрезвычайно».

Въ сентябрѣ 1858 года Вагнеръ—въ Венеціи, куда онъ удалился изъ Швейцаріи, чтобы не быть вблизи обольстительной Везендонкъ и чтобы въ «самомъ тихомъ городѣ вселенной» спокойно работать надъ вторымъ актомъ. «Я жду рояль Эрара» (стоитъ въ письмѣ его къ М. Везендонкъ отъ 16 сентября). Еще много силъ уйдетъ на «Тристана»; какъ только онъ будетъ законченъ, завершится удивительно-значительный періодъ моей жизни и тогда я буду смотрѣть новыми глазами,—спокойно, ясно и глубоко на міръ и на тебя. Вотъ почему меня такъ тянетъ къ работѣ!»

Прибывшій рояль приводитъ композитора въ восхищеніе: «этотъ удивительно мягкій меланхолически-сладкій инструментъ вернулъ меня музыкѣ. Не назвать ли его лебедемъ, прибывшимъ за бѣднымъ Лоэнгриномъ, чтобы вести его домой?—Такъ началъ я сочиненіе второго акта «Тристана». Для меня опять сложилась сказочная жизнь» <sup>1)</sup>.

Второй актъ подвигается впередъ, страшно захватывая композитора: «что это будетъ за музыка! <sup>2)</sup>. Я могъ бы всю жизнь работать надъ нею! О, она будетъ глубока и прекрасна; чудесныя комбинаціи свободно слагаются въ моемъ воображеніи. Никогда еще не создавалъ я ничего подобнаго: я претворился въ этой музыкѣ и ничего и слышать не хочу о томъ времени, когда она будетъ готова. Вѣчно живу я въ ней! И со мною...»

«Удача второго акта приводитъ меня въ хорошее расположеніе духа. Недавно, вечеромъ, Рихтеръ и Винтербергеръ пристали ко мнѣ съ просьбой сыграть имъ главное. Ну, и соорудилъ же я нѣчто прекрасное! Всѣ мои прежніе труды—бѣдные!—брошены въ сторону, ради этого единственнаго

<sup>1)</sup> Письмо отъ 6 окт. 1858 г., изъ Венеціи.

<sup>2)</sup> Письмо отъ 8 дек., оттуда-же.

акта! Такъ свирѣпствую я противъ самого же себя и пожираю, по очереди. своихъ дѣтей» 1).

Матеріальныя и другія бѣдствія не уменьшаютъ, а пришпориваютъ рвеніе композитора; «написавъ почти половину «Тристана», я замѣчаю какое-то фаталистическое противодѣйствіе; но это не можетъ меня заставить работать надъ нимъ поверхностнѣе. Напротивъ, я пишу его такъ, какъ будто всю жизнь ничего другого не хочу дѣлать. Поэтому, онъ будетъ прекраснѣе, чѣмъ все остальное, что я сдѣлалъ; самая маленькая фраза имѣетъ для меня значеніе цѣлаго акта, съ такой заботливостью вывожу я ее» 2).

Весною 1859 года композиторъ переѣзжаетъ въ Люцернъ и работаетъ уже надъ третьимъ актомъ, этимъ гимномъ скорби: «третій актъ начать 3). Мнѣ совершенно ясно, что болѣе мнѣ не изобрѣсти чего-либо новаго: моя творческая весна пустила во мнѣ столько ростковъ, что я дѣлаю лишь легкій заемъ изъ запаса, чтобы раздобыть себѣ цвѣтокъ».

«Также, кажется мнѣ, что этотъ, видимо, самый страстный, актъ не измучить меня такъ, какъ можно было бы думать. Много силъ моихъ ушло на второй актъ: здѣсь вскипѣла такая неслыханная страсть, загорѣлись такіе яркіе огни жизни, что самъ авторъ сожженъ и уничтоженъ. Но чѣмъ къ концу акта становилось спокойнѣе и свѣтъ «преображенія въ смерти» мягче выступалъ на общемъ фонѣ, тѣмъ болѣе становился спокоенъ и я».

«Дитя! 4) Этотъ «Тристанъ» будетъ чѣмъ-то *страшнымъ*! Этотъ послѣдній актъ!!! Боюсь, что опера будетъ запрещена, если только все не обратится въ пародію вслѣдствіе дурного исполненія: меня могутъ спасти лишь посредственные артисты! Прекрасные спектакли должны людей свести съ ума—я не могу иначе это себѣ представить! Такъ далеко впередъ мнѣ суждено уйти!

1) Письмо отъ 2 марта 1859 г. изъ Венеціи къ г-жѣ Вилле.

2) Тоже письмо.

3) Письмо отъ 10 апрѣля 1859 года.

4) Письмо безъ даты изъ Люцерна.

Однако, было бы ошибочно думать, что творчество Вагнера текло все время легко и свободно: бывали моменты творческой пустоты, почти безсилія: «Въ общемъ, я теперь немного лѣнивъ и капризенъ. Слишкомъ долго ужъ сижу я за этою работою и слишкомъ сознаю, что моя творческая сила питается изъ прежнихъ элементовъ, которые, еще недавно, благодѣтельной грозой освѣжили мою душу. Настоящему творчеству я теперь болѣе не предаюсь; чѣмъ долѣе это тянется, тѣмъ счастливѣе буду я, когда этотъ внутренній запасъ совершенно изсякнетъ... Работаю я хотя каждый день, но немного, какъ будто это—проблески свѣта; часто съ удовольствіемъ ничего не дѣлалъ бы, если бы мысль о потерянномъ днѣ не ужасала меня... Можете себѣ представить, я еще не могу рѣшиться, съ тѣхъ поръ какъ въ Люцернѣ, проиграть себѣ второй актъ, такъ что онъ кажется мнѣ неяснымъ сномъ. Нѣтъ никакого желанія его проиграть, и все молчитъ кругомъ меня: того элемента, въ которомъ я только и долженъ и могу жить, не достаетъ мнѣ... Если суждена мнѣ побѣда, то мое искусство произведетъ на меня впечатлѣніе гашиша, полнѣйшаго кошмара. У меня—такое чувство, какъ будто я уже не радуюсь, настоящимъ образомъ, «Тристану»: онъ долженъ былъ бы быть готовъ, по крайней мѣрѣ, въ прошломъ году. Но этого не захотѣли боги! Теперь у меня только одно твердое намѣреніе: его кончить, ибо иначе все пошло бы прахомъ. Въ этомъ—что то стихійное!» 1).

А въ письмѣ отъ 21 мая 1859 г. мы застаемъ Вагнера въ полномъ творческомъ маразмѣ. «Теперь мнѣ пришла мысль, [что всѣ мои творческія страданія вытекаютъ изъ ипохондріи. Все то, что я набросалъ, мнѣ представляется столь ужаснымъ, что теряется дальнѣйшее желаніе работать. Сегодня я принудилъ себя переработать, изъ эскиза на чисто, одно мѣсто, которое мнѣ, въ концѣ концовъ, перестало нравиться, и я мечталъ о полной переработкѣ. Но мнѣ не приходило въ голову ничего лучшаго, что меня злило и я думалъ о прекращеніи и т. д. Наконецъ—въ

---

1) Письмо отъ 26 апрѣля 1859 г., изъ Люцерна.

отчаяньи—я перевожу это мѣсто на чисто, оставляя все такимъ же, какъ и въ эскизѣ, исключая нѣсколькихъ ничтожныхъ измѣненій; затѣмъ исполняю его на роялѣ и нахожу, что оно прекрасно и что поэтому то я и не могъ сдѣлать его лучшимъ. Не смѣшно ли это?»

Въ другомъ письмѣ <sup>1)</sup> Вагнеръ признается, что ему гораздо скорѣе дались живыя огненныя мѣста «Тристана», чѣмъ тягучія, патетическія. Третій актъ,—по его мнѣнію,—лихорадка переменъ: глубокое страданіе переходитъ здѣсь, то и дѣло, въ неслыханныя радость и торжество. Систематически работать ему мѣшаютъ вѣчные дожди Люцерна (гдѣ написанъ третій актъ) <sup>2)</sup>, которые доводятъ его до отчаянья: нельзя предпринять освѣжительныхъ прогулокъ.

А то ему приходится отстаивать тишину своего помѣщенія. Отовсюду—звуки диллетантскихъ роялей; отель «Schweizerhof» живетъ своею жизнью и не считается съ требованіями композитора. Онъ платитъ за свою комнату вдвойнѣ, для того чтобы у него не было сосѣдей, а хозяинъ только смѣется на его сѣтованія. Наконецъ, Вагнеръ сравниваетъ себя съ Латоной, которая все не могла найти себѣ мѣста, гдѣ родить Аполлона, пока Зевсъ не предоставилъ ей островъ Делось, внезапно выросшій изъ морской пучины <sup>3)</sup>.

Камеристка Вренелли представляется композитору ангеломъ-хранителемъ: не добилась ли она, что въ томъ этажѣ, гдѣ онъ живетъ, нѣтъ дѣтей? Слуга Іосифъ—тоже молодець: онъ умудрился занавѣсить матрасомъ дверь въ сосѣднюю комнату и, чтобы это было красиво, прибавилъ еще гардину.

И вотъ, наконецъ, Вагнеръ снова доволенъ своимъ творчествомъ <sup>4)</sup>: «Маэстро сдѣлалъ хорошо!»—воскликаетъ онъ, сыгравъ себѣ первую половину третьяго акта. Хотя кругомъ никого нѣтъ, кто крикнулъ бы ему «bravo!» но онъ хвалитъ самъ себя: «Рихардъ, ты—сатана!» тутъ же срав-

<sup>1)</sup> Отъ 30 мая 1859 г.

<sup>2)</sup> Письмо отъ 21 іюня 1859 г.

<sup>3)</sup> Письмо отъ 23 іюня 1859 г.

<sup>4)</sup> Письмо отъ 5 іюня 1859 г.

нивая себя съ Богомъ Саваофомъ въ день мірозданія. «Все выходитъ хорошо». Избѣгнуты длинноты и монотонность, повсюду—страстная жизнь, до переизбытка... Прносятся творческія молніи <sup>1)</sup>).

Онъ—въ хорошемъ расположеніи духа, ибо «Тристанъ и Изольда» будутъ скоро выпущены на волю, будетъ свободенъ и онъ! <sup>2)</sup>

Въ серединѣ іюля Вагнеръ уже шутитъ: кровопролитіе, у него, сильнѣе <sup>3)</sup>, чѣмъ въ битвѣ при Сольферино; тамъ уже прекращаютъ его, а онъ все продолжаетъ: «сегодня онъ убилъ Мелота и Курвенала»... 24 іюля 1859 г. остается лишь 35 страницъ партитуры, которыя можно сработать въ 12 дней <sup>4)</sup>. И Вагнеръ представляетъ себѣ окончаніе «Тристана». «Что будетъ тогда со мною? Думаю, что буду крайне утомленъ... Уже теперь кружится голова!»

Еще три дня и «Тристанъ» готовъ—говорится въ этомъ письмѣ и можно будетъ совершить восхожденіе на гору Пилатъ вмѣстѣ съ Везендонкъ.

### III.

Отчаянье, мракъ, торжественный отказъ отъ жизни во имя мрачнаго смиренія передъ судьбой, вотъ, главнымъ образомъ, та атмосфера, въ которой былъ созданъ грандіозный «Тристанъ». Писался ли мрачный монологъ героя (послѣдняго акта) или, напротивъ того, слагался дивный гимнъ любви второго,—все вытекало изъ одного источника: разбитая личная жизнь, безъ надеждъ и безъ друзей.

«Вчера (24 августа 1858 г.) я чувствовалъ себя глубоко несчастнымъ. Зачѣмъ еще жить? Зачѣмъ жить? Трусость это—или, наоборотъ, смѣлость? Къ чему это неслыханное счастье, чтобы быть такъ безконечно несчастнымъ?»

---

<sup>1)</sup> Письмо отъ 23 іюня 1859 г.

<sup>2)</sup> Письмо отъ 9 іюля 1859 г.

<sup>3)</sup> Письмо отъ середины іюля 1859 г.

<sup>4)</sup> Письмо отъ 4 августа 1859 г.



КН. А. К. ШЕРВАШИДЗЕ. ЭСКИЗЪ КОСТЮМА МАТРОСА.  
«ТРИСТАНЪ И ИЗОЛЬДА» Р. ВАГНЕРА, I АКТЪ.

жизни раба съ Вогомъ-Самодержцемъ въ лени ирреальномъ «Богъ похотѣлъ ко-  
роче». Навѣдутся дминности и минутности, повсюду—суетность и суета  
до переизбытка... Пронесются творческія молніи <sup>1)</sup>).

«Итакъ—въ—правильнѣмъ» расположеніи духа, ибо «Тристанъ и Изольда» бу-  
дутъ скоро выпущены на волю, будетъ свободенъ и онъ! <sup>2)</sup>

«Въ—серединѣ іюля Вагнеръ уже шуритъ: кровопролитіе, у него, силь-  
нѣе <sup>3)</sup>, чѣмъ въ битвѣ при Сольферино: тамъ уже прекращаютъ его, а онъ  
все продолжаетъ: «сегодня онъ убьетъ Мелота и Курвенала»... 24 іюля  
1859 г. остается лишь 35 страницъ партитуры, которые можно сработать  
въ 12 дней <sup>4)</sup>. И Вагнеръ представляетъ себѣ окончаніе «Тристана», «Что  
будетъ тогда со мною? Думаю, что буду крайне утомленъ... Уже теперь  
кружится голова!»

Еще три дня и «Тристанъ» готовъ—говорится въ этомъ письмѣ и  
можно будетъ совершить восхождение на гору Нилатъ вмѣстѣ съ Везен-  
донкъ.

### III.

Отчужденіе, мракъ туманно-тоскливой отъ жизни во имя мрачнаго  
смирненія передъ судьбой, злая, тоскливая образамъ, та атмосфера, въ которой  
было создано грандіознѣй «Тристанъ». Писать ли мрачнѣйшій монологъ героя  
(послѣдняго акта) или, наоборотъ, того, славаго дивный гимнъ любви вто-  
рого,—все вытекало изъ одного источника: дѣлать личная жизнь, безъ  
надеждъ и безъ друзей.

«Вчера (24 августа 1858 г.) я чувствовала себя глубоко несчастнымъ.  
Зачѣмъ еще жить? Зачѣмъ жить? Трусость это—или, наоборотъ, смѣлость?  
Къ кому это несмысленное счастье, чтобы быть такъ безконечно несчастнымъ?»

<sup>1)</sup> Письмо отъ 23 іюня 1859 г.

<sup>2)</sup> Письмо отъ 9 іюля 1859 г.

<sup>3)</sup> Письмо отъ середины іюля 1859 г.

<sup>4)</sup> Письмо отъ 4 августа 1859 г.





2

«Какъ глупъ я, однако»—стоитъ въ другомъ письмѣ 1). Эти постоянныя мелкія заботы о жизни, а въ основѣ — глубокое отвращеніе къ ней, такъ что я долженъ все поддерживать себя искусствомъ, чтобы не видѣть ее во всемъ ея безобразіи!» «Для меня нѣтъ уже ничего страшнаго 2), ибо у меня нѣтъ, вообще, никакихъ надеждъ, никакого будущаго; я смѣюсь относительно страха моихъ современниковъ передъ появленіемъ кометы, и выбралъ ее, съ извѣстной гордостью, своимъ свѣтиломъ. Я вижу въ ней лишь что-то необыкновенное, блестящее, удивительное. Не комета-ли я самъ? Принесъ я несчастье? Моя-ли въ томъ вина?»

А вотъ настоящій крикъ отчаянія: «Что за тяжелую жизнь мнѣ суждено вести! 3) Если подумать, какую тьму заботъ, безпокойствъ и мученій долженъ я испытать, чтобы время отъ времени отвоевать себѣ свободную минуту, мнѣ не слѣдовало бы навязываться такимъ образомъ, жизни, ибо *меня мѣръ, откровенно говоря, не хочетъ*. Всегда бороться за жизнь, часто не думать ни о чемъ другомъ, какъ лишь о добываніи средствъ къ существованію; измѣнять своимъ настроеніямъ, стараясь казаться тѣмъ людямъ, кто мнѣ можетъ быть полезенъ, другимъ человѣкомъ—это, вѣдь, возмутительно!»

«Мнѣ недостаетъ интимной, сердечной атмосферы, которая плѣнила бы мое чувство... Другъ! совершенно спокойно и смѣясь говоря, что за ужасную жизнь я веду! Мнѣ прямо не слѣдуетъ читать жизнеописанія Гумбольта, если я хочу помириться съ моимъ жребіемъ» 4).

Немудрено, что композитору приходитъ то и дѣло мысль о самоубійствѣ... Однажды, въ Венеціи, онъ пробудился отъ короткаго, но глубокаго сна «послѣ тяжкихъ, страшныхъ страданій, какія ему никогда не пришлось еще испытывать!» 5). «Я стоялъ на балконѣ и смотрѣлъ въ тем-

1) Отъ 26 сентября 1858 г.

2) Письмо отъ 29 сентября 1858 г.

3) Письмо отъ 30 октября 1858 г.

4) Письмо отъ 19 января 1859 г. къ г-жѣ Вилле.

5) Письмо отъ 1 ноября 1858 г. къ г-жѣ Вилле.

няя воды венеціанскаго канала; вѣтеръ завывалъ. О моемъ прыжкѣ, о моемъ паденіи никто не догадался бы... Я былъ бы свободенъ отъ страданій, если бы прыгнулъ. И я приподнялся на перилахъ!..»

#### IV.

Желая избавиться отъ внутренняго ада, Вагнеръ призывалъ на помощь обстановку: онъ старался увлечь себя оригинальнымъ видомъ Венеціи, величіемъ ея прошлаго, красотой настоящей жизни: «пріѣхалъ 29 августа въ Венецію <sup>1)</sup>. Сразу поддался, проѣзжая большой каналъ къ Пьяцеттѣ, меланхолическимъ и серьезнымъ настроеніямъ: величіе, красота и упадокъ пріютились рядомъ. Здѣсь нѣтъ модернизма, нѣтъ тривіальной дѣловитости. Площадь Св. Марка—одно волшебство. Какой то далекій, изжившій себя міръ: онъ великолѣпно удовлетворяетъ жаждѣ одиночества. Нѣтъ прикосновеній реальной жизни, все становится объективнымъ, какъ въ искусствѣ. Я хочу здѣсь остаться и сдѣлаю это. На другой день я уже былъ въ большомъ дворцѣ, гдѣ совершенно одинокъ. Обширное величественное помѣщеніе, въ которомъ брожу безъ конца».

Хотите картины Венеціи ночью, Вагнеръ дастъ вамъ ее въ письмѣ отъ 5 сентября 1858 г.: «удивительно прекрасенъ каналъ ночью. Яркія звѣзды, послѣдняя четверть луны. Мимо скользитъ гондола. Издалека поютъ, перекликаясь другъ съ другомъ, гондольеры. Это въ высшей степени красиво и поэтично. Стансы Тасса уже бросили исполнять; сами же мелодіи очень стары, какъ Венеція и, конечно, старѣе стансовъ Тассо, которые къ нимъ, нѣкогда, были лишь прибавлены. Такимъ образомъ, вѣчныя традиціи сохранились лишь въ мелодіяхъ, тогда какъ стансы превратились въ нихъ, какъ преходящій феноменъ. Эти глубоко меланхоличныя мелодіи, исполненныя сильнымъ голосомъ, да еще издалека на водѣ, трогали меня до слезъ. Восхитительно!»

Въ письмѣ отъ 29 сентября 1858 г., Вагнеръ даетъ картину венеціанскаго вечера: «Спокойно дошелъ я до весело освѣщенной, вѣчно ки-

<sup>1)</sup> Письмо отъ 3 сентября 1858 г.

шашей толпою, Піацетты. Затѣмъ—вдоль строгаго меланхолическаго канала; направо и налево—великолѣпные дворцы. Все безмолвно: мягко скользитъ гондола, тихо опускаются весла. Большія тѣни отъ луны. Выходишь у молчаливаго дворца. Обширныя залы, лишь мною обитаемые. Горитъ лампа; я беру въ руки книгу, мало читаю, много думаю. Все спокойно. Вдругъ—музыка на каналѣ; показывается пестрящая огнями гондола съ пѣвцами и музыкантами; къ ней присоединяется масса лодокъ со слушателями. Всю ширину канала заняла импровизированная эскадра, едва прикасающаяся къ водѣ, легко скользящая вдаль. Прекрасные голоса, подходящіе инструменты, пѣсни. Все обратилось въ слухъ. Затѣмъ эскадра огибаеть, едва замѣтно, уголь и еще незамѣтнѣе исчезаетъ. Долго слышу я облагороженные и преображенные ночью звуки, которые въ искусствѣ не плѣнили бы меня, но здѣсь стали самой природой. Все, наконецъ, затихаетъ: послѣдній звукъ какъ будто претворяется въ лунный лучъ, а этотъ, ставъ видимымъ его символомъ, мягко и ласково свѣтитъ».

Дивныя венеціанскія впечатлѣнія дали тотъ культъ ночи и то презрѣніе къ промышленному шумливому дню, которые плѣняютъ насъ въ «Тристанѣ». Отъ вечернихъ поѣздокъ въ гондолѣ, на Лидо, Вагнеръ подслушалъ «долгій мягкій скрипичный звукъ, который я такъ люблю» 1).

## V.

Если перейти къ литературнымъ и философскимъ вліяніямъ въ эпоху «Тристана», то на первомъ планѣ вырисовываются испанскіе драматурги и Шопенгауэръ: «Благодарю за Сервантеса: я хочу вдохновить имъ себя для работы!» 2). А въ письмахъ къ Листу композиторъ распространяется о важномъ значеніи, для него, Кальдерона.

Однако, перенявъ отъ испанскихъ драматурговъ нѣкоторыя черты ихъ идейности (понятіе о чести и т. д.), Вагнеръ уклонился въ «Тристанѣ» отъ пестроты ихъ дѣйствія, отбросивъ подробности знаменитой

1) Письмо отъ 16 сент., 1858 г.

2) Письмо отъ Апр. 1858 г.

легенды и выдѣливъ ея сердцевину, отчего страшно выиграло эмоціональное содержаніе драмы.

Болѣе сильнымъ было вліяніе Шопенгауэра; однако, и здѣсь оригинальная натура старалась дополнить и видоизмѣнить воспринятое ученіе: «въ послѣднее время я вновь медленно перечиталъ (пишетъ Вагнеръ отъ 1 дек. 1858 г.) творенія Шопенгауэра и на этотъ разъ онъ побудилъ меня къ значительному расширенію и даже критикѣ своихъ теорій. Это—тема большой важности, и, быть можетъ, моей своеобразной натурѣ суждено, именно въ эту выдающуюся эпоху моей жизни, добиться выводовъ, которые еще никому не открывались. Здѣсь дѣло идетъ именно о вѣрной дорогѣ къ полному успокоенію воли черезъ любовь (это отрицается еще философами и даже Шопенгауэромъ), но не черезъ отвлеченную любовь, а черезъ любовь настоящую, вытекающую изъ половой склонности мужчины къ женщинѣ?»

Шопенгауэровскія вліянія въ «Тристанѣ»—на лицо, но было бы крайне ошибочно преувеличивать ихъ значеніе для вагнеровской драмы. Правда, здѣсь есть стремленіе къ «вѣчной ночи», т. е. къ нирванѣ; есть и проклятіе, посылаемое жизни, но въ самихъ герояхъ столько страсти, а въ музыкѣ—столько движенія, что нужно говорить объ избыткѣ жизни, а не объ ея отрицаніи.

Великіе художники представляютъ изъ себя загадки: ничтожная причина даетъ у нихъ часто большія слѣдствія. Разсматривая обстановку, создавшую «Тристана», мы не можемъ пропустить и тотъ комфортъ, безъ котораго не могъ обходиться Вагнеръ. Даже любимый имъ сортъ сухарей съ молокомъ могъ двинуть впередъ его остановившееся на время вдохновеніе. Кто могъ бы подумать, что лучшія страницы «Тристана» обязаны своимъ происхожденіемъ простому сухарю: «Дитя, дитя! Сухарь помогъ. Онъ вывелъ меня сразу изъ затрудненія въ одномъ мѣстѣ, съ которымъ я возился недѣлю, и не могъ двинуться дальше... Когда прибыли сухари, я замѣтилъ, чего мнѣ не хватало; мои здѣшніе сухари были слишкомъ горьки, и вотъ мнѣ ничего не приходило въ голову; но сладкіе, знакомые

**ВЪ АЛЕКСАНДРИНСКОМЪ ТЕАТРѢ,**  
въ среду, 7-го октября,  
Артистами **ИМПЕРАТОРСКИХЪ** Театровъ  
представлено будетъ:

въ 1-й разъ:

# **З В Ъ З Д А,**

пьеса въ 4-хъ дѣйствіяхъ Германа Бара, переводъ  
П. П. Немвродова.

Декорациі 1-го и 3-го актовъ кн. А. К. Шервашидзе.

Заслуженные артисты **ИМПЕРАТОРСКИХЪ** Театровъ  
исп. роли: «Лоны Ладинзеръ» — Г-жа Мичурина, «Индры» —  
Г-нъ Давыдовъ.

## **ДѢЙСТВУЮЩІЯ ЛИЦА:**

Лона Ладинзеръ, драматическая артистка	Г-жа Мичурина.
Леопольдъ Визингеръ . . . . .	Г-нъ Ходотовъ.
Марта, его сестра . . . . .	Г-жа Прохорова.
Гертруда (Герти) Данцеръ, ея подруга	Г-жа Домашева.
Энгельбертъ Роръ, докторъ медицины	Г-нъ Даяматовъ.
Графъ Густавъ Вловиць . . . . .	Г-нъ Ждановъ.
Индра, клакёръ . . . . .	Г-нъ Давыдовъ.
Фрейлейнъ Цицеръ, актриса не у дѣлъ	Г-жа Каратыгина.
Вигидакъ, дровяникъ . . . . .	Г-нъ Кондр. Яновлевъ
Флора Денкъ, актриса . . . . .	Г-жа Тиме.
Петръ Галлусъ, старый актеръ . . . .	Г-нъ Н. Яновлевъ.
Фонъ-Шпанъ, молодой человекъ . . . .	Г-нъ Всеволодской.
Мозель, капельмейстеръ . . . . .	Г-нъ Петровскій.
Блумъ } авторы пьесы „Фіалка“ . . . . .	{ Г-нъ Брагинъ.
Кохъ } . . . . .	{ Г-нъ Пашковскій.
Венигъ, репортеръ . . . . .	Г-нъ Ияинъ.
Францъ } слуги у Лоны . . . . .	{ Г-нъ Лерскій.
Лона } . . . . .	{ Г-жа Субботина.
Марія, привратница у Визингера . . . .	Г-жа Алесѣева.

Гости: Г-жа Славина; Гг Локтевъ, Масальскій, Мельниковъ,  
Надеждинъ, Щепкинъ и др.

Дѣйствіе происходитъ въ Вѣнѣ: 1-е и 3-е — у Лоны, 2-е и 4-е —  
у Визингера. Между 1-мъ и 2-мъ дѣйствіями проходитъ около  
двухъ мѣсяцевъ.

Режиссеръ Г-нъ Долиновъ

**Начало въ 8 часовъ вечера.**

Билеты можно получать въ кассѣ Александринскаго театра, съ 10-ти час. утра.





сухари, обмокнутые въ молоко, опять настроили меня на должный ладъ! Я отбросилъ пока въ сторону разработку и принялся опять за композицію, прерванную на «разказѣ о далекой лекаршѣ». Теперь я совершенно счастливъ: переходъ крайне удался, благодаря удивительному соединенію двухъ темъ. Боже, что только не сдѣлаетъ настоящей сухарь! Сухарь! сухарь! ты настоящее лекарство для осѣвшихся композиторовъ, но онъ долженъ быть настоящей. Теперь у меня большой запасъ его; когда вы замѣтите, что онъ вышелъ, позаботьтесь снова: я замѣчаю, что это—лучшее средство!»

Итакъ, сухарь помогъ автору «Тристана», а тысяча прочитанныхъ «умныхъ» книгъ не помогли бездарнымъ художникамъ. Въ этомъ—удивительный секретъ генія: капризное шутовство помогаетъ ихъ высокимъ цѣлямъ. Но накормите, пожалуйста, сухарями нашего извѣстнаго NN, и не думайте, что онъ поэтому напишетъ «Тристана».

## VI.

Я перейду къ главному вліянію—къ самой вагнеровской любви, но прежде чѣмъ показать, какъ тѣсно переплелась она съ «Тристаномъ», къ какимъ сходнымъ выраженіямъ прибѣгаетъ Вагнеръ въ текстѣ поэмы и въ своихъ письмахъ, прежде чѣмъ показать, что почти вся драма вдохновлена Матильдой Везендонкъ, я дамъ характеристику двухъ женщинъ: той, съ которой ему пришлось разѣхаться, и той, которая властно покорила этотъ гордый геній.

«Минна Вагнеръ», какъ рисуетъ ее Китцъ въ своихъ воспомина-ніяхъ <sup>1)</sup>, «была удивительно красива, очень симпатична и любезна». Но эти достоинства не помѣшали ей совершенно не понять высокихъ стремленій своего супруга. Единственной ея мечтой было сохранить мужу мѣсто придворнаго дрезденскаго капельмейстера, которое Вагнеру досталось съ такимъ трудомъ послѣ голодной жизни въ Парижѣ. И легко представляешь

<sup>1)</sup> R. Wagner in d. Jahren 1842—49 и 1873—75.

себѣ ея ужасъ, когда революція 1848 г. заставила Вагнера бросить казенную службу и опять зажить жизнью богемы. Впрочемъ, и въ болѣе спокойное время Вагнеръ былъ крайне недоволенъ служебными занятіями, ибо много пришлось ему натерпѣться отъ придворныхъ интендантовъ (Люттихау), но въ этихъ протестахъ онъ не встрѣчалъ сочувствія у своей слишкомъ «практичной» супруги.

Она не понимала его и тогда, когда начался швейцарскій періодъ ихъ жизни: конечно, не эта простая женщина (бывшая пѣвица, но малоинтеллигентная) могла слѣдовать за смѣлымъ полетомъ гения. Вагнеръ шель все дальше въ своемъ искусствѣ; начато «Кольцо Нибелунговъ», созданъ «Тристанъ», а Минна Планеръ находила всѣ эти труды взбалмошными, недостижавшими цѣли: ей нужны были простыя оперы стараго покроя, всѣмъ понятныя, нравящіяся публикѣ и приносящія доходы. Пренебрежительно, съ усмѣшкой на устахъ, говорила она о новыхъ твореніяхъ своего великаго мужа...

Выбранить своего Рихарда (котораго любила по своему), когда тотъ дарилъ ей дорогую шаль (какъ это случилось въ Парижѣ въ 1861 году), она была способна, но—понять его?

Такая-то женщина жила возлѣ геніальнаго человѣка, когда капризъ судьбы познакомилъ его съ богатымъ купцомъ Везендонкъ и тотъ, по настоянію своей супруги, построилъ въ 1857 году ему «убѣжище» (Asyl) возлѣ своей виллы въ Цюрихѣ. Двѣ семьи жили рядомъ, но это были странныя семьи. Духовная близость была лишь между Вагнеромъ и Матильдой Везендонкъ: общія склонности, общій высокій духовный уровень, общая любовь къ искусству соединяли ихъ. Они вмѣстѣ читали, вмѣстѣ занимались музыкой.

И вотъ однажды, совершенно случайно, письмо Матильды, адресованное композитору, попало въ руки его жены. Нѣжные эпитеты, стоявшіе тамъ, вывели ее изъ себя, но, послѣ бурнаго объясненія со своимъ супругомъ, она дала, однако, слово, что самъ Везендонкъ ничего не узнаетъ. Тайкомъ же ревнивая супруга направилась къ женѣ богача и бросила ей

въ лицо тяжелыя обвиненія: «если бы я была обыкновенной женщиной, я показала бы это письмо вашему мужу».

Все было кончено: Матильда, ничего не скрывавшая отъ своего мужа, рассказала ему о своей платонической любви къ Вагнеру, но такъ какъ ея чистота была заподозрѣна, то композитору ничего не осталось сдѣлать, какъ, оставивъ «убѣжище», бѣжать въ Венецію.

Передъ этимъ ему пришлось поставить крестъ надъ своей семейной жизнью: мелочная грубая жена, не понявшая его намѣреній ни въ искусствѣ, ни въ жизни, для него болѣе не существовала. «У меня опять получилось настоящее отвращеніе къ раннимъ бракамъ (Вагнеръ рано женился); я еще не встрѣчалъ случая (развѣ что у самыхъ незначительныхъ личностей), когда здѣсь, рано или поздно, не обнаруживалось глубокое недоразумѣніе. Какое тогда несчастіе! Душа, характеръ, способности—все должно завянуть, если только не подойдутъ другія новыя отношенія, которыя опять сопряжены со страданьемъ»<sup>1)</sup>.

Дѣлать со своей женой скорбь композиторъ былъ готовъ, но дѣлать радость съ человѣкомъ совершенно другого склада онъ былъ не въ состояніи: послѣдовалъ разрывъ. Вотъ какъ описываетъ Вагнеръ свое послѣднее утро въ Цюрихѣ съ женой: «долго ворочался я въ постели, не будучи въ состояніи заснуть, пока, наконецъ, не всталъ и не одѣлся; закрывъ послѣдній сундукъ, я ходилъ по комнатѣ, а то отдыхалъ на кровати, съ тревогой поджидая зари. Она появилась на этотъ разъ позднѣе, чѣмъ я привыкъ во время безсонныхъ ночей прошлаго лѣта. Все красное, какъ бы отъ стыда, выползало солнце изъ за горъ. Я осмотрѣлся еще разъ. О небо! У меня не было слезъ; мнѣ казалось только, что волосы мои посѣдѣли. Затѣмъ, я сталъ прощаться. Теперь было все твердо и устойчиво во мнѣ; я сошелъ внизъ. Тамъ ждала меня моя жена. Она предложила мнѣ чаю. Это былъ ужасный, жалкій часъ. Она проводила меня. Мы спустились по саду внизъ. Было великолѣпное утро. Я не обернулся. При

<sup>1)</sup> Дневникъ Вагнера, отъ 21 Авг., 1858 г.

послѣднемъ прощаніи моя жена разразилась слезами. Впервые мои глаза были свободны отъ нихъ. Еще разъ я старался уговорить ее обнаружить всю доступную ей мягкость и благородство и искать утѣшенія въ религіи. Старая ревность вспыхнула въ ней, однако, вновь. «Она неизлѣчима», долженъ былъ я сказать себѣ. Конечно, я не стану мстить несчастной: она сама подписала приговоръ себѣ. Я былъ крайне серіозенъ, сдержанъ и печаленъ. Но я не могъ плакать. Такъ я уѣхалъ. И знаешь? Я это не отрицаю: мнѣ стало легко, я вздохнулъ свободно».

## VII.

Что же это за личность та Матильда Везендонкъ, которая привлекла теперь всѣ симпатіи Вагнера? Дочь купца Люкемейеръ, она родилась въ 1828 году и, слѣдовательно, когда Вагнеръ воспылалъ къ ней страстью, имѣла всего 30 лѣтъ. Получивъ хорошее образованіе въ Дюссельдорфѣ, она дополнила его саморазвитіемъ. Безъ особенной любви выйдя замужъ за крупнаго торговца шелкомъ, она сумѣла подчинить его всецѣло своимъ вліяніямъ. Особенно это обнаружилось, когда супругъ пробовалъ ревновать ее къ композитору, но настойчивая женщина, грозя полнымъ разрывомъ и даже своей смертью, заставила его поддержать композитора матеріально и построить ему «убѣжище».

Знакомство съ Вагнеромъ началось у ней въ 1852 году, но духовное сближеніе—не ранѣе слѣдующаго года. Маэстро сталъ посвящать молодую женщину въ свои творческія намѣренія, играть ей произведенія Бетховена и свои. Ее привело въ восторгъ, когда надъ эскизами къ «Валкиріи» она увидѣла краснорѣчивую для нея надпись: G. S. M. (Gesegnet sei Mathilda).

Проводились цѣлые часы за чтеніемъ Шопенгауэра; композиторъ и Матильда слѣдили за культурнымъ движеніемъ своего времени и, найдя что нибудь новое, сейчасъ же дѣлились впечатлѣніями...

Разъ Вагнеръ за день создавалъ что нибудь новое, вечеромъ это исполнялось имъ на роялѣ у Везендонкъ. «Сумеречный поэтъ!»—начали

звать его. «Хозяйка дома», — рассказывает г-жа Вилле про М. Везендонкъ 1) — «молодая и нѣжная, исполненная идеальныхъ стремлений, была до сихъ поръ знакома съ жизнью лишь въ ея спокойныхъ свѣтлыхъ сторонахъ: любимая своимъ супругомъ, счастливая молодая мать, она жила, питая культъ ко всему значительному въ искусствѣ и жизни, къ силѣ генія, который еще никогда не являлся передъ нею въ такомъ всеоружіи воли и таланта».

Въ близости боготворимой женщины подвигалась у Вагнера работа надъ «Кольцомъ», «Тристаномъ», «Парсифалемъ». Это была атмосфера идеальной любви: «такъ какъ у насъ никогда не было рѣчи о сближеніи, наши глубокія симпатіи другъ къ другу приобрѣтали характеръ меланхоліи; мы отбрасывали всѣ пустыя и пошлыя мысли и находили наслажденіе лишь въ радостяхъ другого!» 2)

Но и генію не чуждо все «человѣческое, слишкомъ человѣческое». Матильда являлась Вагнеру въ галлюцинаціяхъ, что еще болѣе распяляло его страсть.

«Отъ безпокойныхъ сновъ разбудилъ меня удивительный шелестъ,— рассказываетъ онъ про одну ночь 3): пробудясь, я ясно почувствовалъ поцѣлуй на своемъ челѣ: послѣдовалъ рѣзкій вздохъ. Это было такъ живо, что я приподнялся и посмотрѣлъ вокругъ. Все было спокойно. Я зажегъ свѣчу: было около часа ночи, часа привидѣній... Спала-ли или бодрствовала-ли ты въ это время? Что ты чувствовала?»

А уже 23 августа Вагнеръ опять видитъ свою Матильду во снѣ: «Я видѣлъ тебя на терасѣ въ мужскомъ костюмѣ и въ шапочкѣ, ты смотрѣла въ ту сторону, куда я уѣхалъ; я же приближался съ противоположной стороны! Такимъ образомъ, ты все болѣе отвращала отъ меня свое лицо, и я тщетно старался указать тебѣ, гдѣ я, пока не воскликнулъ

1) R. Wagner an M. Wesendonk Zur. Einführung, XI.

2) Письмо отъ 20 августа 1858 г. изъ Женевы.

3) Дневникъ, отъ 17 авг. 1858 г.

сначала тихо, потомъ громче: «Матильда!»—и вся комната наполнилась этими звуками: я пробудился отъ собственнаго крика»...

Въ особенномъ восторгѣ былъ Вагнеръ отъ третьяго сна <sup>1)</sup>: «сцена происходила въ вашемъ саду. Два голубя прилетѣли изъ-за горъ; это я ихъ послалъ, чтобы васъ предупредить о моемъ приѣздѣ. То были два голубя: почему два? Этого я не знаю. Они летѣли парюю: одинъ возлѣ другого. Увидавъ ихъ, вы внезапно поднялись на воздухъ, имъ на встрѣчу, имѣя въ рукѣ большой, лавровый вѣнокъ; имъ поймали вы эту пару голубей и повлекли трепещущихъ къ себѣ, раскачивая капризно вѣнокъ съ плѣнниками. Въ это время внезапно,—какъ будто солнце прорѣзало тучи послѣ грозы,—на васъ упалъ такой блестящій лучъ свѣта, что я—пробудился!»

### VIII.

Работа надъ «Тристаномъ» останавливалась, когда въ семействѣ Везендонкъ случалось несчастье: «послѣ смерти твоего сына, съ моей работой было неладно. Тогда я увидѣлъ, что она мнѣ не служитъ *утѣшеніемъ*, но лишь выраженіемъ одиночества и думъ о тебѣ!» <sup>2)</sup>. Строки эти рельефно подчеркиваютъ прочныя нити, соединяющія «Тристана» съ Матильдой, съ любовью Вагнера. «Я буду благодаренъ *вамъ вѣчно*, что написалъ «Тристана», стоитъ въ письмѣ Вагнера отъ 21 янв. 1861 г. изъ Парижа, а въ іюлѣ 1858 г. онъ называетъ Матильдѣ своего Тристана «нашимъ полнымъ печали дѣтищемъ». И когда, послѣ нѣкотораго перерыва, онъ примется вновь за прерваннаго «Тристана» <sup>3)</sup>, то для того, чтобы «съ тобою говорить посредствомъ глубокаго искусства *звучащаго молчанія!*».

Стоитъ только «постучаться маленькому Эльфу» (какъ Вагнеръ называлъ Матильду), какъ «Тристанъ» чудесно двигается впередъ; «это хорошее утро, дорогое дитя!» <sup>4)</sup> Уже три дня возился я съ этимъ мѣстомъ:

<sup>1)</sup> Письмо отъ 25 марта 1859 г.

<sup>2)</sup> Письмо отъ 1 ноября 1858 г.

<sup>3)</sup> Письмо отъ 12 окт. 1858 г.

<sup>4)</sup> Письмо отъ 22 дек. 1858 г.

«Wen du umfängen, wem du gelacht» и «In deinem Armen, Dir geweiht» и т. д. Мнѣ все мѣшали и я долго не могъ найти вѣрную музыкальную версію. Это страшно терзало меня: я не могъ идти дальше. Тогда *постучался Эльфъ*: онъ явился дивной музой. Въ одно мгновеніе мнѣ стало ясно все. Я сѣлъ за рояль и быстро записалъ свою мысль, какъ будто уже давно зналъ ее. Кто строгъ, найдетъ здѣсь нѣчто знакомое: вспомнится мой романсъ «Träume» (Мечты). Но ты простишь мнѣ. Ты, моя любовь! Нѣтъ, не раскаивайся, что любишь меня! Это—небесная музыка!»

Въ другихъ письмахъ свѣтитъ та идея просвѣтленной смерти, которую мы находимъ и въ «Тристанѣ». «Все возлѣ меня дышало смертью—и сзади и впереди—видѣнія смерти, и жизнь, какъ таковая, потеряла для меня свою послѣднюю привлекательность»—пишетъ Вагнеръ послѣ того, какъ въ его домѣ воцарилась атмосфера ревности и вражды <sup>1)</sup>).

А слѣдующія строки напоминаютъ намъ строфы знаменитаго (любовнаго) дуэта второго акта: «дай намъ обоимъ претвориться» въ этой прекрасной смерти, которая сокроетъ и успокоитъ наши стремленія и желанія! Дай намъ блаженно умереть, со спокойно просвѣтленнымъ взоромъ и святой улыбкой прекраснаго преодолѣнія! И никто не долженъ *потерять*, если мы—*побѣдимъ!*» <sup>2)</sup>).

А вотъ картина въ духѣ послѣдней сцены «Тристана»: «Прежде, чѣмъ я сомкнулъ глаза — рассказываетъ Вагнеръ про послѣднюю ночь въ цюрихскомъ убѣжищѣ <sup>3)</sup> мнѣ живо представилось, *какъ* я всегда здѣсь засыпалъ, убаюканный слѣдующей грезой: здѣсь я умру когда нибудь, такъ буду я лежать, когда ты въ послѣдній разъ подойдешь ко мнѣ, открыто передъ всѣми возьмешь мою голову въ свои руки и примешь мою душу съ послѣднимъ поцѣлуемъ? Эта смерть была бы для меня восхитительной...».

Мрачный флеръ набросанъ на любовь Вагнера, какъ и на любовь его Тристана: «такъ, ты отдала себя смерти, чтобы даровать мнѣ жизнь,

<sup>1)</sup> Письмо отъ 6 іюля 1858 г.

<sup>2)</sup> Письмо отъ 6 іюля 1858 г.

<sup>3)</sup> Дневникъ отъ 2 авг., Женева.

чтобы съ тобою теперь покинуть міръ, чтобы съ тобою страдать, съ тобою умереть!» 1).

«О, я еще обоняю этотъ волшебный запахъ твоихъ цвѣтовъ, которые ты мнѣ преподнесла отъ своего сердца. Это не были ростки жизни, такъ должны пахнуть дивные цвѣты небесной смерти, вѣчной жизни. Это они украшали нѣкогда трупъ героя, прежде чѣмъ обратиться въ божественный пепель; въ эту могилу огня и благоуханій устремлялась возлюбленная, чтобы смѣшать свой пепель съ пепломъ любимаго человѣка. Теперь они претворились въ одно цѣлое! Стали однимъ элементомъ!» 2).

А если вы захотите вспомнить страстныя выраженія упомянутаго дуэта, то письмо отъ 31 октября 1858 г. дастъ ихъ: «О моя дивная, дивная женщина!.. Мои слезы бѣгутъ горькими, но и богатыми ручьями—исцѣлятъ ли они тебя? Я знаю, то—слезы любви, которая еще никогда не была такою сильною: въ нихъ даетъ себя знать вся скорбь міра! И все таки онѣ даютъ мнѣ единственное блаженство, которое я могу теперь испытать, онѣ даютъ мнѣ глубокую сильную вѣру. Это—слезы моей вѣчной любви къ тебѣ».

Въ одномъ письмѣ 3) Вагнеръ рассказываетъ, что, покидая навсегда садъ своего цюрихскаго убѣжища, онъ особенно долго прощался съ розами, и ему постоянно, еще теперь, приходитъ послѣдовательность идей: «жарá, лѣтнее солнце, ароматъ розъ и прощаніе».

Покидая эти дивныя письма, я тоже имѣю свою ассоціацію: мнѣ тоже кажется, что я прощаюсь съ розами.

Дивный ароматъ любви, восторга и увлеченія исходитъ отъ этой исторической переписки. И онъ тѣмъ намъ пріятнѣе, что это—ароматъ знакомый, уже чудесно мучившій насъ въ «Тристанѣ».

---

1) Письмо отъ 18 сент. 1858 г.

2) Письмо отъ 1 янв. 1859 г.

3) Письмо отъ 1 іюля, 1859 г.



**ВЪ МИХАЙЛОВСКОМЪ ТЕАТРЪ,**

въ пятницу, 25-го сентября,

**спектакль для учащейся молодежи,**

**1-е представленіе 1-го абонеента,**

**Артистами ИМПЕРАТОРСКИХЪ Театровъ  
представлено будетъ,**

**I**

въ 1-й разъ:

# **ИФИГЕНІЯ—ЖЕРТВА,**

трагедія Эврипида, въ 2-хъ частяхъ, перев. И. Ф. Анненскаго.  
Музыка П. П. Шенка.

Танцы поставлены балетмейстеромъ Н. Легать.

Декорація художника П. Б. Ламбина.

## **ДѢЙСТВУЮЩІЯ ЛИЦА:**

Агамемнонь . . . . .	Г-нь Новинскій.
Менелай . . . . .	Г-нь Ждановъ.
Клитемнестра . . . . .	Г-жа Лачинова.
Ифигенія . . . . .	Г-жа Коваленская.
Орестъ . . . . .	Г-нь * * *.
Ахилль . . . . .	Г-нь Голубевъ.
Старикъ рабъ . . . . .	Г-нь Гарлинъ.
Вѣстникъ . . . . .	Г-нь Надеждинь.

Хоръ женщинъ изъ Авлиды: Г-жи Алина, Васильева 2, Воронцева, Мансветова, Нальханова, Руничъ-Давыдова. Славина, Соловьева, Субботина, Сѣраковская, Троицкая и Чарская.

Танцы исполняютъ воспитанницы ИМПЕРАТОРСКАГО Театральнаго Училища.

Послѣ первой части антрактъ 3 минуты, послѣ второй—большой антрактъ—20 минутъ.

## II

въ 1-й разъ:

# ЭРИННИИ,

античная трагедія, въ 2-хъ частяхъ, въ стихахъ Леконтъ де  
Лиля, переводъ О. Чюминой. Музыка П. П. Шенка.

Танцы поставлены балетмейстеромъ Н. Легать.

Декорація художника П. Б. Ламбина.

### ДѢЙСТВУЮЩІЯ ЛИЦА:

Агамеѣонъ . . . . .	Г-нъ Новинскій.
Орестъ . . . . .	Г-нъ Владиміровъ.
Тальѣибиосъ . . . . .	Г-нъ Павловъ.
Эвратѣсъ . . . . .	Г-нъ Борисовъ.
Стражъ . . . . .	Г-нъ Вертышевъ.
Клитемнестра . . . . .	Г-жа Лачинова.
Кассандра . . . . .	Г-жа Пушкарева.
Каллироя . . . . .	Г-жа Воротынцева.
Исмена . . . . .	Г-жа Руничъ Давыдова.
Электра . . . . .	Г-жа Панчина.

Служитель. Эринни. Хоръ старцевъ. Коэффоры. Воины. Матросы.  
Плѣнники. Плѣнницы. Рабыни Клитемнестры. Народъ.

Г-жи Алина. Васильева 2, Мансветова, Нальханова, Славина,  
Соловьева, Руничъ-Давыдова, Субботина, Сѣраковская, Троицкая,  
Чарская; Гг. Локтевъ, Масальскій, Мельниковъ, Щепкинъ,  
Н. Яковлевъ и др.

Танцы исполняютъ воспитанницы ИМПЕРАТОРСКАГО Театраль-  
наго Училища.

Послѣ первой части антрактъ 3 минуты.

Режиссеръ Г-нъ Долиновъ.

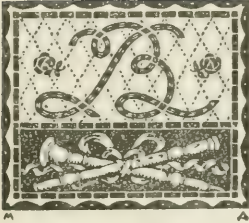
Порядокъ спектакля—по афишѣ.

**Начало въ 7<sup>1</sup>/<sub>2</sub> час. веч.**

# ЛЕКОНТЪ ДЕ ЛИЛЬ И ЕГО „ЭРИННИИ“.

Ии. Ө. АННЕНСКАГО.

I.



В Люксембургскомъ саду, въ Парижѣ, вотъ уже десять лѣтъ красуется статуя Леконта де-Лиль, а между тѣмъ не прошло и пятнадцати со дня его смерти.

Очень знаменательный фактъ, особенно въ виду того, что поэтъ никогда не былъ популяренъ даже между парижанъ.

Есть поэтическія имена, вокругъ которыхъ долго послѣ того, какъ они перешли въ надгробіе, все еще кипитъ вражда. Боделэръ умеръ сорокъ, а Гейне цѣлыхъ пятьдесятъ лѣтъ тому назадъ, но историку одного изъ этихъ поэтовъ и въ наши дни недостаточно вооружиться грифелемъ и свиткомъ своей музыки — онъ долженъ обладать еще мускулами Одиссея, чтобы унести къ себѣ неопороченнымъ мертваго героя.

Не таково имя Леконта де-Лиль.

Оно сдѣлалось историческимъ еще при жизни поэта, а теперь ретроспективно творчество знаменитаго креола кажется намъ чуть что не планомѣрнымъ.

Когда въ 1852 году скромный учитель уже на 35 году отъ рожденія впервые выступилъ со сборникомъ «Античныхъ поэмъ», то не кто иной, какъ Сентъ-Бевъ, отмѣтилъ въ новой книгѣ замѣчательные стихи.

Передъ читателями былъ уже вполне готовый поэтъ. Позднѣйшей критикѣ оставалось только углублять и отгнѣять въ немъ черты, разъ навсегда намѣченныя авторомъ «Новыхъ понедѣльниковъ». Это были: 1) широта изображенія; 2) идеалистическій подъемъ, и наконецъ, 3) удивительный стихъ, который лился у новаго поэта непрерывнымъ, полноводнымъ, почти весеннимъ потокомъ, ничего не теряя при этомъ изъ своей плавной величавости.

Сентъ-Бевъ обратилъ, между прочимъ, вниманіе на одну пьесу Леконта де-Лиль, и я не могу не выписать здѣсь же хотя бы двухъ заклю-

ЛЕКОНТЬ ДЕ ЛИЛЬ И ЕГО «ЭРИННИИ».

чительныхъ ея строфъ: съ такой пронизательностью критикъ въ первой же книгѣ африканца напалъ на ключъ ко всему, что онъ писалъ потомъ.

Mais si désabusé des larmes et du rire  
Altéré de l'oubli de ce monde agité,  
Tu veux, ne sachant plus pardonner et maudire  
Goûter une suprême et morne volupté.  
Viens! Le soleil te parle en paroles sublimes;  
*Dans sa flamme implacable absorbe toi sans fin*  
Et retourne à pas lents vers les *cités infimes*,  
*Le coeur trempé sept fois dans le Néant divin* <sup>1)</sup>).

Въ этихъ строфахъ—весь Леконтъ де-Лиль.

Жизнь этого поэта была именно высокомысленнымъ отрицаньемъ самой жизни ради «солнечнаго воспоминанія». Съ внѣшней же стороны она стала сплошнымъ литературнымъ подвигомъ. И интересно прослѣдить, съ какой мудрой постепенностью поэтъ осуществлялъ планъ своего труда.

Античная традиція была имъ воспринята именно тамъ, гдѣ оставилъ ее въ 18-мъ вѣкѣ Андре Шенье, и Эллада «Античныхъ поэмъ» имѣетъ еще Александрійскій колоритъ. Молодой поэтъ второй имперіи уже не удовлетворяется, однако, завѣтами своего предтечи.

Sur les pensers nouveaux faisons des vers antiques.

Настали другія времена. Теперь обаяніе античности открывалось уже не идиллическому пѣвцу, а ученому, и онъ долженъ былъ владѣть для этого иными красками.

Отъ древности требовали, кромѣ стиха и сказки, еще и ея пейзажа, ея мысли, исканій и вѣры.

Программа выходила, такимъ образомъ, очень сложной, -- и вотъ Леконтъ де-Лиль прежде всего берется за переводъ того самаго Теокрита, которому за сто лѣтъ до него Андре Шенье только свободно подражалъ. Тогда же издаетъ онъ и «Анакреонтическія оды» (оба перевода вышли въ

---

<sup>1)</sup> Poèmes antiques, p. 203.

1861 году). Загѣмъ путь его классическихъ студій направляется черезъ императорскій Римъ въ средневѣковье, которому и посвящается часть «Варварскихъ поэмъ» — (1862), и только послѣ этого искуса Леконтъ де-Лиль рѣшаетъ вернуть мысль своихъ читателей къ *истокамъ античности*, публикуя дословный переводъ Гомера и Гесіода. Далѣе поэта ведетъ уже нормальная стезя исторіи, и въ 1872 г. выходитъ его прозаическій переводъ Эсхилова наслѣдья, а рядомъ съ нимъ и «Эринни» уже въ стихахъ. Еще черезъ пять лѣтъ Леконтъ де-Лиль издаетъ переводъ Софокла въ прозѣ и дословный, а восемью годами позже—два огромныхъ тома съ полнымъ «Еврипидомъ». И этого трагика, чуждаго ему по духу, Леконтъ де-Лиль передаетъ со строгой точностью, какъ мастеръ, который не хочетъ порывать съ традиціей скромнаго ученичества. Такимъ образомъ, къ собственному творчеству, въ области античнаго міра, Леконтъ де-Лиль далъ намъ совершенно исключительный комментарий: каждый грамотный французъ могъ теперь видѣть вѣрный чертежъ того самого зданія, которое поэтъ воскрешалъ передъ нимъ уже причудливѣй, въ формѣ личныхъ своихъ восторговъ и переживаній.

Казалось бы, работа, гдѣ добросовѣстный учитель чередуется съ поэтомъ, должна была наложить невыгодный отпечатокъ на обоихъ, заставляя одного забывать о своихъ обязанностяхъ ради привилегій другого. Но именно этого то и не случилось съ Леконтомъ де-Лиль. Онъ, правда, изрѣдка пропускалъ въ переводѣ мѣста, которыя ему не давались, или ужъ слишкомъ явно испорченныя переписчикомъ. Но помимо этого, поэтъ не внесъ въ строгую прозу перевода ни одного изъ свойственныхъ его рѣчи украшеній, и артистъ слова выдалъ себя развѣ что въ особой тонкости острія на прозаическомъ стилѣ. Еще безнадежнѣе было бы, пожалуй, искать педанта въ поэтѣ. Леконтъ де-Лиль соразмѣрялъ свой поэтическій подъемъ съ таинственной красотой драмы Эсхила, на томъ же естественномъ основаніи, на какомъ другой сближалъ бы свое волненіе съ красотой итальянскаго озера или величіемъ гибнущаго Эгмонта. Его матеріалъ былъ тоньше, сложнѣе, но вотъ и все.

Классикъ онъ, конечно, былъ очень строгій, но самая строгость изображений выкупалась у Леконта де-Лиль ихъ изысканной ясностью, совершенно чуждой при этомъ и дидактизма Буало, и паэоса Корнеля, и риторики Мюссе.

И если при чтеніи «Легенды вѣковъ» мнѣ иногда положительно не достаеъ комментарія, а за блескомъ картинныхъ городовъ съ ихъ куполами и минаретами нѣтъ-нѣтъ да и припомнится какое-то уже читанное раньше путешествіе, то къ строфамъ Леконта де Лиль—до такой степени онѣ закончены, выпуклы и ими все сказано—не шли бы рѣшительно никакія примѣчанія. Эта то какъ разъ изящная *простота* и доказанность стиховъ и послужили источникомъ одного изъ самыхъ грубыхъ недоразумѣній. Обманчивую прозрачность воды въ глубокомъ озерѣ люди готовы были назвать лужей, а дорого стоившая поэту красота его сосредоточенно-страстной мысли не разъ обращалась не только въ глазахъ читателей, но и подъ перомъ критиковъ, въ условную, чуть что не шаблонную красивость школьныхъ стиховъ.

Вотъ одна изъ «трагическихъ поэмъ» Леконта де-Лиль, которая, можетъ быть, лучше другихъ выяснитъ всю обидность недоразумѣнія:

#### Epiphanie

Elle passe, tranquille, en un rêve divin,  
 Sur le bord du plus frais de tes lacs ô Norvège!  
 Le sang rose et subtil qui dore son col fin  
 Est doux comme un rayon de l'aube sur la neige.  
 Au murmure indécis du frêne et du bouleau,  
 Dans l'étincellement et le charme de l'heure,  
 Elle va reflétée au pâle azur de l'eau  
 Qu'un vol silencieux de papillons effleure.  
 Quand un souffle furtif glisse en ses cheveux blonds,  
 Une cendre ineffable inonde son épaule;  
 Et, de leur transparence argentant leurs cils longs,  
 Ses yeux ont la couleur des belles nuits du Pôle.  
 Purs d'ombre et de désir, n'ayant rien espéré  
 Du monde périssable où rien d'ailé ne reste,

Jamais ils n'ont souri, jamais ils n'ont pleuré,  
 Ces yeux calmes ouverts sur l'horizon céleste.  
 Et le gardien pensif du mystique oranger  
 Des balcons de l'Aurore éternelle se penche,  
 Et regarde passer ce fantôme léger  
 Dans les plis de sa robe immortellement blanche <sup>1)</sup>).

Эпифанія не только греческое слово, но и слово, неразрывно связанное съ греческимъ миѳомъ. И лишь тамъ поэтъ научился постигать красоту того мимолетнаго, но всегда мистически связаннаго съ пейзажемъ богоявленія, которое сыграло въ его творчествѣ такую значительную роль. Изысканность поэтического замысла проявилась въ данной пьесѣ тѣмъ, что концепцію эллинскаго миѳа Леконтъ де-Лиль перенесъ въ страну сѣверныхъ озеръ, густо затуманивъ для этого свое африканское солнце. Дѣвственность Артемиды должна была получить иные, мягкіе, и какъ бы снѣжные контуры. Оттуда и «несказанный пепель волосъ», обволнившихъ ея плечо, и «полярная ночь глазъ», и складки «безсмертно бѣлой одежды», и даже «розовая кровь ея шеи», которая напоминаетъ поэту о заревыхъ лучахъ на чистомъ снѣгу.

Между тѣмъ пейзажъ, окружающій богиню, вовсе не зимній. Напротивъ, стоитъ короткое лѣто: береза и ясень что-то неясно лепечуть, и бабочки задѣваютъ крыломъ голубую рябь озера, «самаго свѣжаго» изъ норвежскихъ.

Но откуда же этотъ снѣжный контуръ божества? Онъ символизируетъ въ богинѣ не мимолетную радость только этой страны, но и любимую грезу ея, когда она спитъ, покрытая снѣгами.

И посмотрите, какъ измѣнилась самая концепція Артемиды. Даже на случайно открывшееся плечо стыдливо набѣжала пепельная волна волосъ. Нѣтъ, эти берега никогда не знали пылкаго любопытства Актеона, а волны не купали нимфъ. И только бѣлую одежду да легкія шаги за безсмертіемъ

---

<sup>1)</sup> Poèmes tragiques p. 1095.

ЛЕКОНТЬ ДЕ ЛИЛЬ И ЕГО «ЭРИННИ».

ея складокъ увидить задумчивый стражъ тоже бѣлоцвѣтнаго мистическаго померанца, когда онъ наклонится, чтобы слѣдить за ней глазами съ балкона беззакатныхъ полярныхъ зорь.

Послѣдняя строфа вноситъ въ призракъ озерной Артемиды новую черту. Дочитавъ пьесу до конца, мы перестаемъ уже видѣть въ снѣжной линіи одну ея волнистую мягкость. Этотъ печальный Актеонъ и его закутанная Діана—она не знающая и онъ не смѣющій—сколько здѣсь почти мистической разъединенности! Что-то глубже пережитое поэтомъ, что-то болѣе интимно ему близкое, чѣмъ миоѣ, сквозить въ этомъ созерцаніи и этой склоненности небеснаго рыцаря передъ снѣжной дѣвушкой. Вы видите сложность работы Леконта де-Лиль.

Но упрекъ въ поверхностномъ трактованіи красоты всетаки серьезнѣе, чѣмъ это можетъ показаться съ перваго раза, и именно оттого, что онъ обращенъ къ Леконту де-Лиль.

Здѣсь замѣшалось слово *классикъ*. Леконтъ де-Лиль былъ классикомъ, а вотъ уже почти сто лѣтъ, какъ въ словахъ *поэтъ-классикъ* звучить для насъ нѣчто застылое, почти мертвенное. Классикъ смотритъ чужими глазами и говоритъ чужими словами. Это—подражатель по убѣжденію; это вѣчный ученикъ, Фаустовскій Вагнеръ. У классика и творчество и завѣты подчинены чему-то внѣшнему. За схемами искусства онъ, классикъ, забываетъ о томъ, что вокругъ идетъ жизнь. Онъ боится свѣта, боится нарушенной привычки и пуще всего критики, если эта критика дерзко посягаетъ на безусловность образца.

Но что же значить самое слово *классикъ*? Не всегда же была въ немъ эта укоризна.

Филологамъ не удалось и до сихъ поръ еще связать непрерывной нитью значеній «образцовый», «школьный», присвоенныхъ слову *классическій* гуманистами (кажется, прежде всего Меланхтономъ въ началѣ 16-го вѣка) съ его латинскимъ смысломъ «*разрядный*» «*классовый*», то есть принадлежащій къ одному изъ пяти классовъ, на которые Сервій Туллій раздѣлил когда то римлянъ.



Съ начала девятнадцатаго вѣка слово «классицизмъ» было во Франціи боевымъ лозунгомъ, сначала у Давида въ живописи противъ стиля Буске и Ванлоо, а позже у поэтовъ старой школы противъ забирающихъ силу романтиковъ и ихъ неокатолицизма. Въ выраженіи *классическая поэзія* и до сихъ поръ чувствуется такимъ образомъ глубокое раздвоеніе.

Между тѣмъ, самый *классицизмъ* гораздо глубже лежитъ во французскомъ сознаніи, чѣмъ кажется иногда его противникамъ изъ французовъ.

Слово *классицизмъ* не даромъ *латинское* и не имѣетъ себѣ параллели рѣшительно ни въ какомъ другомъ языкѣ. Всякій французскій поэтъ и даже вообще писатель въ душѣ всегда хоть нѣсколько да классикъ. Будете ли вы, напримѣръ, отрицать, что, когда Верленъ въ своей *Pensée du soir* рисуетъ стараго и недужнаго Овидія у «сарматовъ» и кончаетъ свою пьесу стихами:

Or Jésus, Vous m'avez justement obscurci  
Et n'étant point Ovide, au moins je suis ceci,—

здѣсь говорить не только *le pauvre Lélian*, но и культурный наслѣдникъ Рима?

Или развѣ когда какой нибудь «старый богѣма» объявляетъ стихами Мориса Роллинà:

Je suis hideux, moulu, racorni, déjeté!  
Mais je ricane encore en songeant qu'il me reste  
Mon orgueil infini comme l'éternité <sup>1)</sup>,—

вы не чувствуете здѣсь чего-то болѣе сложнаго, чѣмъ раздражительное высокомеріе нищаго интеллигента, и именно благодаря тому, что этотъ интеллигентъ сознаетъ себя человѣкомъ римской крови?

Въ кодексѣ классицизма значится вовсе не одинъ *вкусъ* Буало, кодексъ этотъ требуетъ также особой дисциплины. Мѣра, число (*numerus, nombre*), вотъ—законъ, унаслѣдованный французами отъ Рима и вошедшій въ ихъ плоть и кровь.

<sup>1)</sup> См. сборникъ „Les nevroses“, 1896 стр. 276 и переводъ въ «Тихихъ пѣсняхъ» стр. 106.

ЛЕКОНТЬ ДЕ ЛИЛЬ И ЕГО «ЭРИННИ».

И эллинизированный римлянинъ не даромъ такъ оберегаетъ и до сихъ поръ во французѣ свое духовное господство надъ мистическимъ кельтомъ и дикимъ германцемъ, слившими его кровь со своею.

На самомъ языкѣ французовъ какъ бы еще остались слѣды его много-страдальной исторіи. А это вмѣстѣ съ сознаниемъ міровой роли французскаго языка еще болѣе укрѣпляетъ во французѣ двухъ послѣднихъ вѣковъ мысль о томъ, что его латинская рѣчь, не въ примѣръ прочимъ, есть нѣчто *классическое*.

Что-то добытое тяжкимъ трудомъ, побѣдоносное и еще запечатлѣнное римской славой засѣло въ глубинѣ самаго слова *classique*, и мы напрасно стали бы искать того же смысла въ нѣмецкомъ *klassisch* или въ нашемъ *классическій*.

У римлянъ было слово *classicum*, т. е. призывъ военной трубы, слово по своему происхожденію едва ли даже близкое съ объясненнымъ выше *classicus*. Но, право, мнѣ кажется иногда, что какія-то неуслѣдимыя нити связываютъ это боевое слово съ французскимъ *classique*.

Итакъ въ Леконтѣ де Лиль не безъ основанія нападали на *настоящаго классика*, мало того на *новый ресурсъ классицизма*.

Въ чемъ же заключался этотъ новый ресурсъ. Поэтъ понималъ, что античный міръ уже не можетъ болѣе какъ въ 18-мъ вѣкѣ покорять душъ ритмомъ сладостной эклоги. Къ эпохѣ «Эринній» (1872 г.) Франція пережила цѣлыхъ двѣ иллюзіи имперіализма, и казалось, что онѣ были остатнимъ наслѣдьемъ политической мечты Рима.

Съ другой стороны, полуидиллическая греза Руссо о возможности вернуть золотой вѣкъ менѣе чѣмъ въ сто лѣтъ обратилась въ сокрушительную лавину романтизма. Міръ точно пережилъ вторую революцію, и въ ея результатѣ Гюго,—этотъ новый Бонапартъ, получилъ страшную, хотя уже и веселую, власть надъ сердцами.

Политико-филантропическіе элементы романтизма и отчасти метафизическіе, шедшіе отъ нѣмцевъ, заставили и классиковъ подумать о новомъ оружій.

# Au Théâtre Michel

Samedi, le 24 Octobre.

Abonnement suspendu.

Les Artistes Français des Théâtres Impériaux  
auront l'honneur de donner:

la 1-ère représentation de

## CONNAIS-TOI.

pièce nouvelle en trois actes de M-r **Paul Hervieu**,  
représentée pour la première fois, à Paris, à la Comédie  
Française, le 29 Mars 1909.

Personnages:

Général de Sibéran . . . . .	M-r	E. Duquesne.
Doncières . . . . .	"	George Mauloy.
Jean de Sibéran . . . . .	"	Raoul Terrier.
Favall . . . . .	"	Paul Escoffier.
Un valet de pied . . . . .	"	Paul Lanjalay.
Clarisse de Sibéran . . . . .	"	Henriette Roggers.
Anna Doncières . . . . .	"	Marthe Lauzières

la 1-ère représentation (reprise) de

## LA POUDRE AUX YEUX,

comédie en deux actes de M-rs **Eugène Léciché** et  
**Eduard Martin**.

Personnages:

Ratinois . . . . .	M-r	Armand Morino.
Malingear . . . . .	"	Andrieu.
Robert . . . . .	"	Mangin.
Frédéric . . . . .	"	Jean Frédal.
Un tapissier . . . . .	"	Paul Robert.
Un maître d'hôtel . . . . .	"	Violette.
Un domestique . . . . .	"	Gervais.
Un petit nègre . . . . .	"	Bruno.
Constance, femme de Ratinois . . . . .	M-e	Marthe Alex.
Blanche, femme de Malingear . . . . .	"	Bade.
Emmeline, fille de Malingear . . . . .	"	Fabienne Fabrèges.
Alexandrine, femme de chambre . . . . .	"	Méda.
Josephine, femme de chambre . . . . .	"	Durooher.
Sophie, cuisinière . . . . .	"	Massard.
Un chasseur . . . . .	"	Taillefer.

la 1-ère représentation de

## VENEZ, JE M'ENNUIE,

comédie en un acte de M-r **Charles Monselet**.

Personnages:

Le Duc . . . . .	M-r	Demanne.
Le Marquis . . . . .	M-e	Juanita de Frézia.
Lisette . . . . .	"	Fontanges.

Ordre du spectacle: 1) Venez, je m'ennuie, 2) La poudre  
aux yeux, 3) Connais-toi.

**On commencera à 8 heures**

**et on finira vers 11 heures 1/2.**

On peut se procurer des billets pour cette représentation à la  
caisse du Théâtre Michel, à partir de 10 heures du matin.



Они остановились на положительной наукѣ,—и вотъ *исторія религій* и *естествознаніе* дѣлаются той властью, той личиной новаго Рима, которой сознательно подчиняетъ свое творчество геніальный африканецъ.

Желая быть объективной и безстрастной, какъ и ея союзница-наука, поэзія Леконтъ-де Лиль соглашалась, чтобы ея вдохновеніе проходило черезъ искусство строгой аналитической мысли, даже болѣе—доктрины.

Не то, чтобы наука обратилась у поэта въ какой то полемическій пріемъ. Ученый филологъ не могъ смотрѣть на нее съ такой узкой точки зрѣнія.

Едва ли надо видѣть также въ «культѣ знанія» у Леконта де Лиль и добровольно принятое имъ на себя иго. Напротивъ, никто болѣе Леконта де Лиль не хотѣлъ бы сбить съ себя ига современности, моды. Но законы исторіи не измѣняются въ угоду и самой страстной волѣ. Никому изъ насъ не дано уйти отъ тѣхъ идей, которыя, какъ очередное наслѣдье и долгъ передъ прошлымъ, оказываются частью нашей души при самомъ вступленіи нашемъ въ сознательную жизнь. И чѣмъ живѣе умъ человѣка, тѣмъ беззавѣтнѣе отдается онъ чему-то Общему и Нужному, хотя ему и кажется, что онъ свободно и *самъ* выбиралъ свою задачу.

Во второй половинѣ прошлаго вѣка французская литература формировалась подъ вліяніемъ науки.

Я хочу сказать этимъ, что писатели-художники 50-хъ и особенно 60-хъ годовъ были жадно воспримчивы къ широкимъ обобщеніямъ, блестящимъ гипотезамъ и особенно первымъ попыткамъ новыхъ научныхъ методовъ. Культъ знанія есть тоже не болѣе, чѣмъ культъ.

Поэзія Леконта де-Лиль, романы Флобера и Золя — вотъ истинный цвѣтъ этой эпохи красиваго и широкаго письма.

*Всякая религія была истиной для своего времени*—таковъ одинъ изъ тезисовъ, которые можно прослѣдить въ творческой работѣ Леконта де-Лиль. Второй касается *единства видовъ въ природѣ*. Къ счастью для насъ и безъ особой потери для науки, художникъ никогда не жертвовалъ у великаго креола ни красотой, ни выпуклостью изображенія задачамъ,

ЛЕКОНТЪ ДЕ ЛИЛЬ И ЕГО «ЭРИННИ».

идушимъ въ разрѣзъ съ работой строго эстетической. Стихъ оставался для поэта высшимъ критеріемъ. Потокъ мощно и высокоомѣрно выбрасывалъ на берегъ всѣ громоздившіе его «матеріалы» и безъ сожалѣнія ломалъ преграды, если онѣ мѣшали ему быть тѣмъ, чѣмъ только и хотѣлъ онъ быть. Это стихъ то и спасъ поэзію Леконта де-Лиль, широкій, мощный и, главное, строго ритмичный.

*Проза* романовъ не смогла оказать той же услуги ни лѣтописцу Бувара и Пекюше, ни автору Жерминаля.

Поэмы Леконта де-Лиль, гдѣ передъ нами должны проходить «вѣры» индусовъ, персовъ, эллиновъ, израильтянъ, арабовъ или папуасовъ, не шли собственно далѣе великолѣпныхъ иллюстрацій къ научному тезису. Чаше всего поэмы давали лишь пейзажъ, красивую легенду, профиль вѣрующаго да лиризмъ молитвы.

Но вы напрасно стали бы искать за ними того исключительнаго и *своеобразнаго міра вѣрованій*, гдѣ со страстной нелогичностью умозрѣніе заключаетъ пактъ съ фетишизмомъ, милосердіе съ изувѣрствомъ и мораль съ соблазномъ, — словомъ, того міра, который не покрывается ничѣмъ, кромѣ слова-же «религія».

Вотъ «Видѣнія Брамъ»

Чѣмъ не декорація, въ сущности?

De son parasol rose, en guirlandes flottaient  
Des perles et des fleurs parmi ses tresses brunes,  
Et deux cygnes brillants comme deux pleines lunes,  
Respectueusement de l'aile l'éventaient.  
Sur sa lèvre écarlate, ainsi que des abeilles,  
Bourdonnaient les Védas, ivres de son amour;  
Sa gloire ornait son col et flamboyait autour;  
Des blocs de diamants pendaient à ses oreilles.  
A ses reins verdoyaient des forêts de bambous;  
Des lacs étincelaient dans ses paumes fécondes;  
Son souffle égal et pur faisait rouler les mondes  
Qui jaillissaient de lui pour s'y replonger tous.

Вотъ Гангъ.

Великій сквозь лѣса съ неисчислимой растительностью катить онъ къ безпредѣльному озеру свои медленныя волны, горделивый и страшно похожій на голубой лотосъ неба <sup>1)</sup>.

Вотъ старый Висвамित्रа въ своей лощинѣ стоитъ годы и, «сохраняя все ту же суровую позу, грезитъ на подобіе бога, который сдѣланъ изъ одного куска, сухого и грубаго».

Вотъ Каинъ въ ярости предрекаетъ верховному Яхве тотъ день, когда живучая жертва воскреснетъ и на его *поклонись* гордо отвѣтитъ:

— Нѣтъ <sup>2)</sup>.

А вотъ и «дочь эмира», его любимая Аиша, которая въ своемъ великолѣпномъ саду такъ свободно и такъ блаженно созрѣваетъ для страданія и смерти лишь потому, что ихъ украсила для нея мечта загробнаго и мистическаго брака <sup>3)</sup>.

Глубже, кажется, проникъ въ поэзію Леконта де-Лиль другой его научный тезисъ <sup>4)</sup>—*единство видовъ*. Да и не мудрено. Здѣсь фантазіи поэта былъ большой просторъ. Притомъ же онъ могъ не выходить изъ своей роли *наслѣдственнаго пантеиста*, т. е. художественнаго продолжателя работы тѣхъ безвѣстныхъ фантастовъ, которые въ теченіе цѣлыхъ вѣковъ населяли міръ самыми разнообразными сказками и повѣрьями, гдѣ птицы, деревья и облака думали и говорили, какъ люди. Поэзія Леконта де-Лиль полна этихъ странныхъ существъ, столь разнообразныхъ по виду—воронъ и тигръ, ягуаръ и кондоръ, слонъ и колибри, акула и ехидна, но которыхъ, замѣняя научный принципъ *единства зоологическихъ видовъ*, объединяетъ одна *великая меланхолія бытія*.

L'écume de la mer collait sur leurs échines  
De longs poils qui laissaient les vertèbres saillir,

<sup>1)</sup> Bhâgavat. Poemes antiques, p. 7.

<sup>2)</sup> Poèmes barbares, p. 18.

<sup>3)</sup> Ibid. pp. 151 ss. Ср. переводъ въ «Тихихъ пѣсняхъ», стр. 126 сл.

<sup>4)</sup> Я беру формулировку тезисовъ изъ извѣстной книги Бурже (Nouveaux essais de psychologie contemporaine. Paris. A. Lemerre 1885 pp. 99 ss.).

Et quand les flots par bonds les venaient assaillir  
Leurs dents blanches claquaient sous leurs rouges babines  
Devant la lune errante aux livides clartés  
Quelle angoisse inconnue, au bord des noires ondes  
Faisait pleurer une âme en vos formes immondes?  
Pourquoi gémissiez-vous, spectres épouvantés?  
Je ne sais; mais ô chiens qui hurlez sur les plages,  
Après tant de soleils qui ne reviendront plus,  
J'entends toujours, du fond de mon passé confus,  
Le cri désespéré de vos douleurs sauvages <sup>1)</sup>.

Тезисъ единства видовъ былъ для поэта какъ бы промежуточной ступеню. Онъ могъ плавно спускаться изъ лучезарнаго міра религіозныхъ исканій въ ту область глухого отчаянія, которую украшалъ его единственный идолъ—статуя Смерти. *Культъ Смерти* у Леконта де-Лиль... о немъ столько уже говорили и писали... даже болѣе чѣмъ культъ—«son appétit de la mort»... Была ли здѣсь только общая всему живому *боязнь* умереть, которая такъ часто прикрывается у насъ то умиленнымъ припаданьемъ къ подножью Смерти, то торопливой радостью отсрочки? Или въ культѣ таился упрекъ скучно-ограниченной и неоправдавшей себя Мысли,—кто знаетъ?

Но нельзя ли найти для этого своеобразнаго культа и метафизической основы? можетъ быть, мысль поэта, измученная маскарадомъ бытія, думала найти въ смерти общеніе съ *единственной реальностью* и увы! нашла и здѣсь *лишь маску* уничтоженія (du Néant?).

Какъ бы то ни было, *смерть* вызывала у Леконта де-Лиль наиболѣе интимныя изъ его поэмъ. Обратите вниманіе, напр., на два послѣдніе стиха слѣдующихъ строфъ:

Oubliez, oubliez, vos coeurs sont consumés;  
De sang et de chaleur vos artères sont vides  
O morts, morts bienheureux en proie aux vers arides,  
Souvenez-vous plutôt de la vie, et dormez.

---

<sup>1)</sup> «Poèmes barbares», p. 172.



Ah dans vos lits profonds quand je pourrai descendre,  
Comme un forçat vieilli qui voit tomber ses fers,  
*Que j'aimerai sentir libre de maux soufferts,*  
*Ce qui fut moi rentrer dans la commune cendre* 1).

Я не знаю во всей поэзии Леконта де-Лиль ничего болѣе *своего*, пережитого.

Но можетъ быть и вообще въ поэзии вы не такъ легко отыщете *равнодушiе къ жизни*, болѣе чуждое прозѣ, чѣмъ въ слѣдующемъ сонетѣ:

Toi, dont les yeux erraient, altérés de lumière  
De la couleur divine au contour immortel  
Et la chaire vivante à la splendeur du ciel!  
Dors en paix dans la nuit qui scelle ta paupière.  
Voir, entendre, sentir? Vent, fumée et poussière.  
Aimer? La coupe d'or ne contient que du fiel.  
Comme un Dieu plein d'ennui qui déserte l'autel  
Rentre et disperse—toi dans l'immense matière.  
Sur ton muet sepulcre et tes os consumés  
Qu'un autre verse ou non les pleurs accoutumés,  
Que ton siècle banal t'oublie ou te renomme  
Moi, je t'envie, au fond du tombeau calme et noir,  
D'être affranchi de vivre et de ne plus savoir  
La honte de penser et l'horreur d'être un homme 2).

Одинъ изъ «учениковъ» Леконта де-Лиль приходитъ въ ужасъ отъ мысли, что было бы съ «молодой поэзiей, если-бъ она, и точно, отдалась въ свое время очарованiю разрушительной мысли мастера». Этотъ страхъ не только смѣшонъ своей запоздалостью, но въ немъ есть и досадное недоразумѣнiе. Учителя не бываютъ страшны уже потому, что всѣ знаютъ, что это учителя и только. Да и не такъ то ужъ легко заразить эту веселую бестiю юности—скукой «круговорота мысли». Въ частности, говоря о Леконтѣ де-Лиль, это была такая ярко разобобщенная съ другими и мощная индивидуальность, что ея ядъ едва ли могъ даже дѣйствовать на другихъ.

1) Poèmes barbares. Le Vent froid de la nuit, p. 245.

2) Poèmes tragiques, p. 171.

Наконецъ жаль, что Катюллю Мандэсъ (да простится его тѣни буржуазный страхъ ея гегемона) не вспомнился на ту пору одинъ изъ позднихъ сонетовъ мастера. Можетъ быть, призракъ «влюбленнаго поэта» нѣсколько смягчилъ бы тогда мрачный силуэтъ «адоранта мертвыхъ».

Влюбленный Леконтъ де-Лиль?... Какъ? этотъ разрушитель поэзіи «d'amour terrestre et divin», и вы ждете, что онъ вамъ дастъ что-нибудь вроде «Ночей» Альфреда Мюссе?..

Ну, не совсѣмъ, конечно. За десять лѣтъ до смерти, вступая въ группу «безсмертныхъ» поэтъ услышалъ отъ Александра Дюма-сына въ сущности очень заслуженный упрекъ «И такъ»—говорилъ ему Дюма,— «ни волнений, ни идеала, ни чувства, ни вѣры. Отнынѣ болѣе ни замирающихъ сердець, ни слезъ. Вы обращаете небо въ пустыню. Вы думали вдохнуть въ вашу поэзію новую жизнь, и для этого отняли у ней то, чѣмъ живетъ Вселенная: отняли любовь, вѣчную любовь. Матеріальный міръ, наука и философія—съ васъ довольно»...

Замѣтите, что эмфазъ этой рѣчи оправдывается не только ея искренностью. Въ тѣ годы высокоомѣріе классика, можетъ быть, особенно выдавало его котурны. Да и вообще, если новатору приходится иногда быть дерзкимъ, то нельзя же безнаказанно говорить людямъ, и что портреты ихъ бабушекъ пора пожертвовать портъе для украшенія его ложи.

И все таки Леконтъ де-Лиль, какъ разъ около того же времени, написалъ свой «Негибнуцій ароматъ».

Quand la fleur du soleil, la rose de Lahor,  
De son âme adorante a rempli goutte à goutte  
La fiole d'argile ou de cristal ou d'or  
Sur le sable qui brûle on peut l'épandre toute.  
Les fleurs et la mer inonderaient en vain,  
Ce sanctuaire étroit qui la tint enfermée:  
Il garde en se brisant son arôme divin,  
Et sa poussière heureuse en reste parfumée.  
Puisque par la blessure ouverte de mon coeur  
Tu t'écoules de même, ô céleste liqueur,

Inéxprimable amour, qui m'enflammais pour elle!  
 Qu'il lui soit pardonné, que mon mal soit béni.  
 Par delà l'heure humaine et le temps infini  
 Mon coeur est embaumé d'une odeur immortelle! <sup>1)</sup>

Что же такое? Можетъ быть, и здѣсь, какъ въ «поэмѣ смерти», надо примѣнить къ творчеству поэта метафизическій критерій.

Безсмертію дано претендовать лишь на роль столь же интереснаго домино, какъ и смерти? Пусть, кто хочетъ, отвѣчаетъ на этотъ вопросъ, я же предпочитаю перейти въ болѣе доступную для меня область «буржуазныхъ отрадъ».

Я только и говорилъ, что о красотѣ.

Но Слава?.. Какъ быть съ памятникомъ Леконту де Лиль?

Вы скажете: трудъ... общепризнанное совершенство формы. Да, конечно, и трудъ и совершенство. Но нельзя ли поискать чего-нибудь еще, помимо этихъ почтенныхъ и безусловныхъ, но мало яркихъ отличій.

Есть слава и слава.

Тоже классикъ—но классикъ театральныхъ фельетоновъ, Францискъ Сарсе изъ редакціи парижскаго «Le temps» безпокойно проерзалъ въ своемъ креслѣ все первое представленіе «Эринній». Новый трагикъ безпощадно смылъ съ тѣни Эхила всѣ ея послѣдніе румяны. И тѣнь выдавала теперь свое исконное «дикарство» (sauvagerie). «Чего тутъ только не было? Змѣи, кабаны, быки и тигры... словомъ и стойло и звѣринецъ». Такъ писалъ огорченный буржуа 13 января 1873 года, напоминая при этомъ своимъ читателямъ объ имени Леконта де-Лиль, какъ мало распространенномъ въ буржуазномъ мірѣ, но хорошо извѣстномъ въ литературѣ, гдѣ онъ является *признаннымъ главою плеяды молодыхъ поэтовъ*.

Итакъ—вотъ путь славы Леконта де-Лиль. Ему не суждена была популярность Ростана, поэта нарядной залы и всѣхъ, кто хочетъ быть публикой большого парижскаго театра. Тѣмъ менѣе онъ могъ претендовать на «власть надъ сердцами», которая такъ нужна была Виктору Гюго. Во-

<sup>1)</sup> Poèmes tragiques 117 (1880).

ЛЕКОНТЪ ДЕ ЛИЛЬ И ЕГО «ЭРИННИ».

кругъ стиховъ великаго поэта и точно какъ бы и теперъ еще видишь что-то восторженные, то вдругъ загорѣвшіеся, то умиленные и влажные глаза. Да, вѣроятно, и самъ Гюго не разъ чувствовалъ ихъ за своимъ бюваромъ. Не такова исторія славы Леконта де-Лиль.

Какъ ни странно, но его славу создавала не духовная близость поэта съ читателями, а, наоборотъ, его «отобщенность» отъ нихъ, даже болѣе его «статуарность». Его славу создавала школа, т. е. окружавшая поэта группа молодыхъ писателей, и ея серьезное, молчаливое благоговѣніе передъ «мэтромъ» импонировало болѣе, чѣмъ шумный восторгъ.

За что люди славятъ генія? Развѣ только за то, что онъ близокъ и дорогъ имъ? Не наоборотъ ли, иногда изъ боязни, чтобы кто не подумалъ, что они пропустили, просмотрѣли генія?

Я бы не хотѣлъ, однако, преувеличивать значеніе момента безсознательности въ славѣ Леконта де-Лиль. Что бы онъ иногда ни говорилъ, а все же французскій буржуа любитъ *классиковъ*, такъ какъ именно классики напоминаютъ ему объ его исконной связи съ Римомъ.

Такъ могъ ли же онъ, этотъ буржуа, не гордиться и тѣмъ, строжайшимъ изъ классиковъ, который болѣе сорока лѣтъ не уставалъ чеканить на своихъ медаляхъ міръ далеко перешедшій за грани не только римскихъ завоеваній, но и эллинской сказки?

Характеристика эта будетъ не только не полной, но и односторонней, если къ сказанному о поэтѣ, мы не прибавимъ ни слова о *человѣкѣ*. Дѣло не въ біографіи, конечно, и даже не въ «*richeux souvenirs*». Богъ съ ними. Да и что за интимничанье съ героемъ литературной легенды? А такимъ вѣдь только и былъ Леконтъ де-Лиль для читателей. Намъ интереснѣе узнать, со словъ Теодора де Банвилль, что авторъ «Эринній», не пренебрегая «первой обязанностью поэта», — *былъ красивъ*. Въ контурѣ его головы было что-то божественное и покоряющее. Поэтъ былъ щекастъ, и окладъ лица выдавалъ въ немъ «аппетиты вождя, который питается знаніемъ и мыслями, но, живи онъ во времена Гомера, навѣрное, не оставилъ бы другимъ и своей части жертвеннаго быка».

Сухой, костистый носъ, сильно выступившій впередъ, «на подобіе меча», двѣ ясно обозначившихся выпуклости на лбу надъ глазами впадинами, насмѣшливая складка румяныхъ мясистыхъ губъ; немного короткій и слегка раздвоенный подбородокъ, который такъ странно сближаетъ кабинетнаго работника съ обитателемъ монашеской кельи, символизируя вѣроятно общую имъ объединенность жизни и большую дозу терпѣнія,—и, наконецъ, роскошная Аполлоновская шевелюра, но только отступившая отъ высоко обнажившагося лба съ его продолженіемъ—таковъ былъ портретъ, снятый съ автора «Эринній» въ годъ ихъ постановки.

И, можетъ быть, умѣстно не упускать его изъ вида при нижеслѣдующемъ разборѣ трагедіи.

## II.

Леконтъ де-Лиль написалъ свою трагедію на сюжетъ распространеннаго мифа о томъ, какъ Орестъ убилъ мать за то, что та убила его отца. Когда то Эсхиль за четыре съ половиною вѣка до Р. Хр. далъ этой сказкѣ форму трагедіи и значеніе, которому суждено было *сдѣлаться міровымъ*.

Кому не бросалось сходство Гамлета съ Орестомъ по основному рисунку ихъ трагедій? Изъ французовъ Леконтъ де-Лиль не былъ первымъ подражателемъ Эсхила, но едва ли его трагедія осталась не единственной по художественной независимости трагика.

Леконтъ де-Лиль конечно считался съ нашей измѣненной чувствительностью, а также новыми условіями театральнаго дѣла, но чопорность, реторика и жеманство, къ которымъ издавна пріучились французскіе зрители классическихъ пьесъ, мало принимались имъ въ расчетъ.

Пьеса состоитъ изъ двухъ частей, названныхъ первая — Клитемнестрой, а вторая—Орестомъ. Декорація первой—наружный портикъ дворца Пелопидовъ. Массивная архитектура его коническихъ и приземистыхъ колоннъ безъ базы сразу же показываетъ, что мы вышли изъ предѣловъ условнаго греко-римскаго портика старой классической сцены.

ЛЕКОНТЪ ДЕ ЛИЛЬ И ЕГО «ЭРИННИИ».

Чуть брезжетъ свѣтъ, и сцена вся полна Эринній. Это—богини мщенія. Онѣ большія, блѣдныя, худыя, въ длинныхъ бѣлыхъ платьяхъ и небрежно распущенные волосы ихъ вѣютъ и треплются по лицамъ и спинамъ.

Солнце разсѣиваетъ странную толпу, а взамѣнъ ея приходитъ откуда то изъ глубины сцены хоръ стариковъ съ посохами. Здѣсь поэтъ, отдавшій дань археологiи, захотѣлъ идти уже своимъ путемъ. У Эсхила пѣсни и медленные танцы стариковъ заполняли еще драму, и дѣйствiе выступало изъ нея, лишь какъ выступаетъ узоръ изъ экзотической колонны. Новый поэтъ далъ рѣшительное предпочтенiе слову передъ музыкой, лицу передъ хоровымъ началомъ и акту передъ антрактомъ. А его пьеса прерывается лишь затѣмъ, чтобы дать зрителямъ полюбоваться фресками театральныхъ лѣстницъ.

Хоръ, какъ только онъ вступилъ на сцену, такъ по традиции дѣлился на два полухорiя. Но все время затѣмъ старики оставались молчаливыми зрителями, и участiе ихъ къ происходящему вокругъ выражалось только мимически.

Впрочемъ отчасти за нихъ должны были говорить резонеры Талтибiй и Еврибать <sup>1)</sup>, которыхъ было тоже два—по числу полухорiй.

У Эсхила начало дѣйствiя еще до вступленiя хора—принадлежало ночному сторожу на вышкѣ. Въ словахъ этого человѣка слышалась давняя и печальная усталость, которая тутъ же Впрочемъ смѣнялась радостью отъ показавшагося вдали огонька.

Дѣло въ томъ, что по условiю, аргосцы должны были, какъ только будетъ взята Троя, подать сигналъ (въ темнотѣ огненный) на ближайшiй отъ нихъ пунктъ, откуда, по заранѣе намѣченному плану, знаки шли дальше, и въ самое короткое время Илiонъ сообщалъ радостную вѣсть въ Аргосъ, столицу Агамемнона.

Не таково начало новой драмы. Ее открываютъ резонеры, въ которыхъ тонкiй художникъ сразу же намѣчаетъ однако и различные типы

---

<sup>1)</sup> Такъ назывались въ Илiадѣ герольды Агамемнона.

людей. Одинъ—Талтибій обладаетъ болѣе живой фантазіей и свободной рѣчью, другой—Еврибать, осторожнѣе и политичнѣе.

Старики дѣлятся между собой тревожными предчувствіями, сквозь которыя просвѣчиваетъ и ихъ большое недовольство происходящимъ во-кругъ. Молитвы о возвращеніи царя и войска — вотъ ихъ единственная поддержка.

Сцена прерывается дозорщикомъ, который возвѣщаетъ о радостномъ сигналѣ. Но стариковъ трудно увѣрить и, если болѣе живой Талтибій борется съ неволью охватившей его радостью—то Еврибать благоразумно подыскиваетъ объясненіе ошибки. Между тѣмъ на сцену показывается Кли-темнестра со свитой и, знакомъ отпуская раба, подтверждаетъ его извѣстіе. Лишняя черточка, вы скажете, это отпусканіе раба, пережитокъ античной сцены, гдѣ актеръ, игравшій дозорщика долженъ былъ успѣть переодѣться для роли Агамемнона, но художникъ мудро пользуется и этимъ пережиткомъ. Да и точно, зачѣмъ въ такомъ дѣлѣ лишнія уши, особенно рабскія? Мало ли какое сорвется слово. А старики, вѣдь это—все свои, вельможи.

Первыя слова Клитемнестры сдержаны. Но подъ ихъ торжественной пышностью чувствуется что-то сложное и темное. Царица приглашаетъ стариковъ радоваться. Ахъ, право, ну что значитъ какихъ нибудь десять лѣтъ ожиданія, разъ ими покупается такой блистательный успѣхъ? И тутъ же,—неволью конечно,—у царицы пробивается мрачное злорадство. Она сообщаетъ, что побѣдители навлекли на себя гнѣвъ боговъ, осквернивъ храмы только что сдавшейся Трои. Одинъ стихъ ея рѣчи кажется даже зловѣщимъ.

Ah! la victoire et douce, et la vengeance aussi.

Вы будто должны его понять такъ:

О! побѣда [т. е. аргосцевъ надъ Троей] сладостна, и месть также [т. е. месть троянцамъ, такъ долго державшимъ ихъ подъ своими стѣнами].

А между тѣмъ, на самомъ дѣлѣ, Клитемнестра этой фразой даетъ выходъ собственнымъ чувствамъ. Это ей будетъ *сладостна месть* за дочь Ифигенію, которую когда-то Агамемнонъ, обманомъ призвавъ въ Авлиду,

ЛЕКОНТЪ ДЕ ЛИЛЬ И ЕГО «ЭРИННИ».

отдалъ тамъ грекамъ для искупительной жертвы. Ну, а теперъ — пускай побѣдителю остаются его трофеи — онъ самъ побѣдитель насытитъ ея мечь. Такой приѣмъ *двойныхъ или двусмысленныхъ* рѣчей былъ въ большомъ ходу у греческихъ трагиковъ. Но Леконтъ де Лиль перенесъ его на психологическую почву. И здѣсь, утративъ сходство съ оракуломъ, онъ сталъ способствовать бѣльшей гибкости языка чувствъ. Развѣ не полезно драматургу сдѣлать иногда слова символомъ болѣе сложнаго строенія или раздвоенной мысли, сдѣлать ихъ какъ бы двойными, полновѣсными, чреватými?

Талтибій рѣзокъ. На слова царицы онъ отвѣчаетъ прямо. У тебя и надежда молодая, а мы стары. А въ словахъ Еврибата, несмотря на ихъ мягкость, Клитемнестра болѣзненно воспринимаетъ намекъ. Даже угрозу, которая на минуту приводитъ ее въ ярость.

Старикъ говоритъ «о легкомъ роѣ радостныхъ видѣній, озаряющемъ иногда безмолвіе ночи», и кончаетъ такъ:

Grains l'aube inévitable, ô Reine, et le réveil. Что хотѣлъ сказать этотъ старикъ—но вѣдь это звучитъ почти *напоминаніемъ о расплатѣ*.

Царица, впрочемъ, скоро справилась со своимъ волненіемъ. Да къ тому же, женщина сильной воли, она вовсе не закрываетъ глазъ передъ опасностью. Напротивъ, если у стариковъ и точно зародилось подозрѣніе, пусть они хорошенько и разъ навсегда проникнутся ужасомъ передъ тѣмъ, что сдѣлалъ царь въ Авлидѣ. *Они должны оцѣнить, что она теперъ...* когда кровь Ифигеніи отомстила за поруганную Элладу... *соглашается простить царю*. Имя Ифигеніи придаетъ словамъ Клитемнестры невольную нѣжность.

Cette fleur éclore sous mes yeux  
Comme un gage adoré de la bonté des Dieux,  
Et que dans le transport de ma joie infinie  
Mes lèvres et mon coeur nommaient Iphigénie.

Царица уходитъ. Тутъ новый поэтъ долженъ былъ отказаться отъ одного очень существеннаго ресурса античной трагедіи. У Эсхила на сцену являлся герольдъ Агамемнона, и корифей (запѣвало хора), не смѣя еще



сказать этому герольду о тѣхъ козняхъ, которыя ожидаютъ царя дома, лишь намекалъ на нихъ.

«Давно лѣчу я недугъ безмолвіемъ, но теперь, когда царь уже близокъ, въ пору бы мнѣ умереть». Онъ заражалъ печальнымъ настроеніемъ и герольда, который, въ свою очередь, зналъ, что и у Агамемнона не все благополучно, такъ какъ боги противъ него. Но во французской драмѣ ни одинъ изъ резонеровъ не видалъ Трои,—это люди съ однимъ притокомъ впечатлѣній, они вращаются въ одномъ планѣ и только оттѣнки личнаго воспріянія отличаютъ предчувствія и молитвы одного отъ робкихъ предостереженій и намековъ другого. Извнѣ нѣтъ никакого призрака извѣстій,—и дѣйствіе пріостанавливается.

Вотъ и царь со свитой. За нимъ плѣнная Касандра, дочь Пріама, которую Аполлонъ одарилъ свойствомъ знать будущее, но не далъ ей при этомъ счастья помогать людямъ своимъ знаніемъ—Касандрѣ не вѣрятъ и въ этомъ источникъ ея драмы.

Послѣ первыхъ привѣтствій Клитемнестра, которой трудно выдерживать передъ царемъ свой радостно приподнятый тонъ, даетъ волю воспоминаніямъ о ночныхъ страхахъ, которые мучили ее безъ Агамемнона.

Но намъ и здѣсь хочется увидѣть подкладку ея, казалось бы, плавно и естественно развивающихся мыслей.

Moi j'entendais gémir le palais effrayant;  
Et de l'oeil de l'esprit, *dans l'ombre clairvoyant,*  
Je dressais devant moi, majestueuse et lente,  
Ta forme blême, ô Roi, ton image sanglante.

То страшное, что мы должны узнать черезъ нѣсколько быстро уходящихъ минутъ, назойливо выдѣляется и теперь изъ словъ царицы.

На сцену является и еще грозный символъ. Впрочемъ поэтъ повторилъ лишь безсмертную выдумку Эсхила. Клитемнестра велитъ рабынямъ раскатать передъ царемъ пурпурные ковры. Царь войдетъ въ домъ, гдѣ его убьютъ, *по крови*. Эта-то, нѣкогда пролитая имъ въ Авлидѣ кровь дочери и пріобщитъ его теперь къ предкамъ, какъ новую жертву.

ЛЕКОНТЪ ДЕ ЛИЛЬ И ЕГО «ЭРИННИ».

Агамемнонь привѣтствуетъ Аргосъ, потомъ вельможъ, и наконецъ алтари боговъ. Это боги вѣдь и дали царю захватить наконецъ Трою въ давно и терпѣливо ожидавшія ее сѣти. Но царь тревожится, окружающіе чувствуютъ это, онъ говоритъ о пожарѣ, еще и теперь, пѣди, наполняющемъ Трою. Вѣдь это горятъ храмы, наполняя боговъ злобой. Женѣ достается лишь послѣднее слово царя, и притомъ это—не привѣтствіе; онъ упрекаетъ ее въ безуміи.

Pour toi femme! Ta bouche a parlé sans raison:  
J'entrerais simplement dans la haute maison.

Развѣ Клитемнестра забыла, что зависть боговъ скитается около нашихъ удачъ? Такъ пристойно ли дразнить ее человѣку, который хочетъ быть благоразуменъ (sage) и владѣть собою. Напрасно настаиваетъ Клитемнестра. Царь непреклоненъ. «Суровая почва отчизны—вотъ мой лучшій путь; вѣрный и широкій».

О, ему не нужны—ни шумная лесть, ни падающіе ницъ.

Въ трагической рѣчи этой и у Эсхила, и у его подражателя слишкомъ много тяжелаго паѳоса. У француза особенно самыя сентенціи болѣе похожи на грозовыя тучи, чѣмъ на тѣ свѣтлыя блики мудраго опыта, который нашель, наконецъ, нужное ему слово. Видно, мы слишкомъ далеко отошли отъ мудрецовъ 6-го вѣка античной эры.

«Посмотри на эту», указываетъ царь женѣ на Ксандру, заключая свои слова:

Les prompts Destinées  
Sous les pas triomphants creusent un gouffre noir,  
Et qui hausse la tête est déjà près de choir.

И вотъ Агамемнонь входитъ въ чертогъ съ новой молитвой, обращенной на этотъ разъ уже къ богамъ очага. Леконтъ де Лиль очень сжалъ сцену Агамемнона по сравненію съ Эсхиловой.

Царь у него говоритъ, на примѣръ, просто «что ему нужны дружескія сердца».

Между тѣмъ у грека передъ нами былъ здѣсь человѣкъ долгаго и горькаго опыта,—и глубокимъ, мрачнымъ разочарованіемъ вѣяло отъ словъ его о познанной дружбѣ «этомъ зеркалѣ, этой тѣни отъ тѣни».

Была въ словахъ Эсхиловаго царя и горькая «проза жизни» и, можетъ быть, напрасно новый поэтъ выжегъ ее всю для своего блестящаго издѣлія. Французъ уже не вспоминаетъ и о томъ, что *завтра онъ поговоритъ со стариками въ Совѣтѣ и, если будетъ нужно поискать средствъ для излѣченія недуговъ, они не останутся, конечно, ни передъ желѣзомъ, ни передъ огнемъ.*

Слушая это, царица получала лишній поводъ поспѣшить съ своимъ замысломъ. Передъ нею былъ вѣдь не ягненокъ, а тигръ, только спрятавшій когти.

Агамемнонъ Эсхила и не такъ твердо зналъ, пожалуй, эллинскую мудрость, какъ французскій. Этотъ послѣдовательнѣе, онъ ученѣе даже; Эсхилоскій же въ концѣ концовъ давалъ покорить себя льстивымъ настроеніямъ жены. Онъ шелъ на компромиссъ. Рабы должны были разуть Эсхиловаго Агамемнона, прежде чѣмъ онъ рѣшится стать на дорожную ткань.

Что то страшно-жизненное звучало въ согласіи эсхиловаго героя побаловать подошвы мягкостью тирійскихъ тканей.

Зато царь Леконта де-Лиль лучше носитъ свое гордое имя. Это—эпическій, нѣтъ,—даже не эпическій. Это—герой великолѣпнаго Пиндаровскаго эпиникія. Но какую рѣчью Клитемнестры, льстивой и до звѣрства наглой, пришлось за это пренебречь Леконту де-Лиль. У Эсхила царица кончала молитвой. Улыбаясь, эта пантера призывала благословеніе неба на свой... звѣрскій прыжокъ.

Леконтъ де-Лиль сжалъ и двѣ слѣдующія сцены—съ Касандрой. Суть первой изъ нихъ, пока Клитемнестра еще не ушла, передана, однако, и въ новой трагедіи изумительно.

На всѣ обращенія Клитемнестры, плѣнная дѣвушка не отвѣчаетъ ни слова, и въ концѣ концовъ выводитъ царицу изъ терпѣнія.

Разница только въ томъ, что у Эсхила Клитемнестра не желала болѣе *унижаться*, теряя слова, когда ей не отвѣчаютъ даже знаками,—а у французса—царицѣ только «некогда», и, чтобы скрыть смущеніе, она суетитъ рабыню хозяйственными распоряженіями.

Сдержанная злоба въ концѣ сцены какъ нельзя лучше идетъ къ новой Клитемнестрѣ. Эта женщина многое сообразила теперь, но слова ея все также скупы. Тонкій артистъ слова слишкомъ просвѣчиваетъ во французскихъ стихахъ черезъ божественную галлюцинацію Эсхила.

Cette femme en démence a les yeux pleins de haine  
D'une bête sauvage et haletante encor  
Va! nous te forgerons un frein d'ivoire et d'or.  
Fille des Rois! un frein qui convienne à ta bouche  
Et que tu souilleras d'une écume farouche!

Сцена Ксандры со стариками у французса, разумѣется, уже совсѣмъ не та, что была въ Авинахъ. Леконтъ де-Лиль долженъ былъ сплошь умѣстить паюсъ плѣнницы въ плавные александрійскіе стихи. Развѣ этимъ не все сказано? Не заставляло ли его это исключить изъ роли Ксандры и ея лирической паюсы и эти междометія, сквозь которыя до сихъ поръ еще намъ слышатся крики, и что-то болѣе, чѣмъ безумное, что-то божественно звѣриное?

Какъ бы то ни было, при помощи Ксандры и въ современномъ театрѣ достигается большой, и даже исключительный сценической эффектъ. Дѣвушка пересказываетъ старикамъ осаждающія ея видѣнія. Она какъ бы воочію видитъ и слышитъ все, что должно сейчасъ произойти во дворцѣ Агамемнона и, если не старики, то слушатели могутъ заранѣе такимъ образомъ пережить въ ея словахъ всю сцену подлаго и звѣрскаго убійства.

Тамъ, за сценой, царица моетъ мужа въ ваннѣ и выжидаетъ для рокового удара его минутной беззащитности, когда покрывало спутаетъ царю руки. Все это перемежается у Ксандры видѣніями прошлаго и прерывается повѣствованіями о собственной судьбѣ.

Сцена оканчивается ужасомъ передъ сейчасъ ожидающею и самое Ксандру расправой тамъ, за мѣдной дверью чертога.

Сама по себѣ Касандра французской трагедіи патетична, но она уже не повторила собою, даже въ отдаленной копіи, той жутко раздвоенной души, которую стихи Эсхила и до сихъ поръ передаютъ почти осязательно.

Касандра Эсхила вовсе не бредитъ; въ ней самый трезвый ужасъ и чисто физическое отвращеніе передъ той, видной одной ей, и только ей звучащей картиной, которую богъ начинаетъ тревожить разомъ всѣ ея чувства. Касандра *видитъ* и *ощущаетъ дѣйствительное*, но только *раньше*, чѣмъ оно осуществится.

А старики, между тѣмъ, зная, что передъ ними пророчица, ищутъ въ словахъ ея не прямого, а прикровеннаго, символическаго смысла. Отсюда недоразумѣніе, вносящее въ паѳосъ сцены даже крупницу смѣха,—горькаго, но смѣха...

Для французской Касандры нужны совсѣмъ другіе критеріи. Касандра прекрасна и здѣсь, только по иному. Какъ трогательны, на примѣръ, воспоминанія плѣнницы. Въ нихъ звучитъ что-то чистое, дѣвичье и такое эллинское, даже когда пророчица рассказываетъ, на примѣръ, старикамъ объ этихъ «богахъ-братьяхъ», о двухъ рѣкахъ ея родимаго Иліона:

. . . qui, le soir d'un flot amoureux, qui soupire  
Bercez le rose essaim des vièges au beau rire!

Но на приглашеніе стариковъ убѣжать, Касандра уже совсѣмъ не по гречески даетъ такой отвѣтъ:

Je ne puis  
*Il faut entrer, il faut que la chienne adultère*  
Près du Maître dompté me couche contre terre.  
*C'est un suprême bonheur, au seul lâche interdit*  
*Que de braver la mort.*

Это—рыцарь, а не пророчица,—не скудельный сосудъ божества. Это—гордая воля спартанки, а не надменная брезгливость нѣжной царевны передъ отвратительно неизбѣжнымъ.

Короткая сцена, слѣдующая за уходомъ Касандры, дѣлаетъ и для стариковъ очевиднымъ ужасъ, который происходитъ за-дверью. Агамемнонь

ЛЕКОНТЪ ДЕ ЛИЛЬ И ЕГО «ЭРИННИИ».

зоветь на помощь. Въ сознаниі своего безсилія старики не спѣшатъ, однако, этой помощью. Да и самые крики скоро затихаютъ. Сцена заканчивается характернымъ возгласомъ Еврибата.

Для него ужасъ происшедшаго *накликанъ* давишной пророчицей.

Черезъ минуту Клитемнестра уже снова на сценѣ. Она хвалится сдѣланнымъ.

У Эсхила царицѣ хотѣлось раньше всего *оправдать себя* въ томъ, что она здѣсь на глазахъ у тѣхъ же стариковъ *льстила царю*. Ее смущало не содѣянное, а та хитрость, при помощи которой она усыпила бдительность царя. Ложь такъ долго питала гнѣвъ... Вышло не по царски, но что же дѣлать. Леконтъ де Лиль оставилъ въ сторонѣ эту тонкую психологическую черту старой трагедіи. Взамѣнъ онъ сгущаетъ краски гнѣва. Въ его царицѣ нѣтъ и слѣда растерянности:

et j'ai goûté la joie  
De sentir palpiter et se tordre ma proie  
Dans le riche filet que mes mains ont tissé,  
Qui dira si, jamais, *les Dieux mêmes ont su*  
De quelle *haine immense, encore inassouvie*  
*Je haïssais cet homme opprobre de ma vie.*

Даже ударяетъ у Леконта де-Лиль царица *три раза*, вмѣсто *двухъ*, которыми довольствовался Эсхиль.

Но слова все-же у него сохраняютъ Эсхиловскій колоритъ. Теплая волна крови и здѣсь и тамъ заливаютъ несказанной росой платье Клитемнестры, и она отраднѣе ей, чѣмъ свѣжій дождь для высохшей отъ зноя земли.

Талтибій грозитъ безстыдной возмездіемъ и по этому поводу французскій поэтъ влагаетъ ей въ уста патетическую рѣчь.

Какъ? Они хотятъ ее наказывать? Ее, которая *казнила* Агамемнона? А гдѣ же была ихъ справедливость, когда Агамемнонъ убивалъ Ифигенію?

Это поистинѣ самая краснорѣчивая страница французской трагедіи, и я долженъ выписать ее хотя бы въ цитатахъ:

Lui ce père héritier de pères fatidiques,  
 On ne l'a point chassé des demeures antiques,  
 Les pierres du chemin n'ont pas maudit son nom!  
 Et j'aurai épargné cette tête? Non, non!  
 Et cet homme, charge de gloire, les mains pleines  
 De richesses heureux, vénérable aux Hellènes,  
 Vivant outrage aux pleurs amassés dans mes yeux,  
 Eût coulé jusqu'au bout ses jours victorieux  
 Et, sous le large ciel, comme on fait d'un Roi juste  
 Tout un peuple eût scellé dans l'or sa cendre auguste.  
 Non! que nul d'entre vous ne songe à le coucher  
 Sur la poupre funèbre, au sommet du bûcher!  
 Point de libations ni de larmes pieuses!  
 Qu'on jette ces deux corps aux bêtes furieuses,  
 Aux aigles que l'odeur conduit des monts lointains,  
 Aux chiens accoutumés à de moins vils festins.  
 Que je le veux aussi: que rien ne les sépare,  
 Le dompteur d'Ilios et la femme barbare,  
 Elle, la prophétesse, et lui, l'amant royal,  
 Et que leur sol fangeux soit leur lit nuptial.

Наростаніе чувствъ выдержано у Леконта де-Лиль съ рѣдкой чуткостью и тактомъ, а ясность мѣстами прямо таки слѣпитъ.

Но продолжимъ анализъ. Дальше царица приказываетъ старикамъ объявить народу, что власть надъ Аргосомъ приметъ сынъ Тіеста: «я люблю его», добавляетъ Клитемнестра.

Конецъ сцены нѣсколько портитъ ее у Леконта де-Лиль. Злоба царицы къ покойному съ какой-то не совсѣмъ понятной для сердца послѣдовательностью готова перейти у царицы и на Ореста. Естественно ли это? Нѣтъ ли тутъ преобладанія интеллекта надъ страстью?

«Пусть живетъ и выкупаетъ позоръ своего рожденія отъ такой ненавистой крови. Я согласна, чтобы онъ росъ, но не на моихъ глазахъ, безъ отечества и безъ имени. Довольно съ него, что я оставляю его дышать. Изгнаніе трудно? Да, но неизбежная смерть вѣдь еще хуже».

ЛЕКОНТЪ ДЕ ЛИЛЬ И ЕГО «ЭРИННИ».

Энергія стариковъ у Эсхила вспыхиваетъ хоть на мигъ передъ Эгистомъ, котораго они бранятъ. Но во французской пьесѣ новаго царя на сценѣ нѣтъ вовсе. А съ другой стороны, оказывается что Клитемнестра успѣла за сценой позаботиться не только о жертвахъ, трапезѣ и ваннѣ, но и о будущемъ: ею приняты всѣ мѣры противъ возможнаго возстанія, и старики уходятъ, прикусивъ языкъ. Краснорѣчіе царицы заканчиваетъ первую часть трагедіи почти романическимъ эффектомъ:

J'aime, je règne! et ma fille est vengée!  
Maintenant, que la foudre éclate au fond des cieux  
Je l'attends, tête haute et sans baisser les yeux.

Клитемнестра первой драмы немного однотонна—въ ней нѣтъ этой очаровательной нервности Эсхиловской героини. Но за то она цѣльнѣе и можетъ больше дать со временемъ, благодаря широкимъ штрихамъ рисунка и удаленію громоздкой лирики.

Замѣтите также одну интересную черту пьесы Леконта де-Лиль: Клитемнестра немножко подкупала насъ своею материнской страстностью, и намъ было какъ то легче ждать ея расправы съ убійцей Ифигени. Теперь въ послѣдней сценѣ высказанная матерью готовность покончить съ Орестомъ тоже заранѣе смягчаетъ намъ ужасъ передъ дерзаніемъ матери-убійцы.

Но, помимо этого, не подчеркивается ли новымъ поэтомъ въ обоихъ случаяхъ и какая-то *строгая уравновѣшенность возмездія*? Не чувствуете ли вы за ней чего то болѣе жесткаго и прямого, чѣмъ эти гибкіе и такъ часто лживые греки?

Эллинская трагедія перешла для француза черезъ Римъ.

Пускай французскій поэтъ оживляетъ источники вдохновенія, возвращая его Элладѣ,—не въ его власти измѣнить законъ преемственности.

Вторая драма называлась у Эсхила Хоэфоры, что то вродѣ *жены-усладоносицы* (ср. муриносицы).

Это былъ хоръ молодыхъ троянскихъ плѣнницъ, подруги Электры, дочери покойнаго царя и сестры Ореста. Онѣ держали въ рукахъ вѣнки и



длинношеіе сосуды съ растительнымъ масломъ, виномъ и медомъ, изъ которыхъ готовилась обыкновенно услада для мертвыхъ, и ею потомъ кропили ихъ камни и курганы.

Теперь первый планъ сцены занятъ печально-обнаженной насыпью надъ могилой поспѣшно зарытаго Атрида, и хоръ *услудоносиць*, дѣлясь на двое, обрамляетъ курганъ.

За безмолвныхъ говорятъ и здѣсь ихъ парастаты--Каллиррѳэ и Исмена.

Скоро насыпь покрывается гирляндами, но только Электра имѣетъ право принести надгробную жертву, дважды обвивъ для этого виски зеленью. Такъ приказала женщина съ мѣднымъ сердцемъ—Клитемнестра. Ее измучило окровавленное лицо убитаго: онъ точно «поселился въ ея глазахъ, и ночами по дворцу раздаются таинственные крики и душу надрывающія рыданія».

Но ужасъ царицы не исчерпывается мученіями совѣсти и страхомъ передъ зловѣщей тѣнью. Гадатели предсказываютъ, что мщеніе гдѣ-то близко, и затравленная волчица дрожить, предчувствуя засаду.

Хоръ состоитъ изъ людей столь же, если не болѣе еще, пассивныхъ, чѣмъ въ первой части трагедіи. У стариковъ былъ хотя совѣтъ, у этихъ только слезы. Но ни то, ни другое не можетъ замѣнить для тѣхъ же жестокихъ временъ орудія въ крѣпкихъ рукахъ. Къ исходу первой сцены вопли дѣвушекъ и ихъ мрачныя видѣнія какъ то сами собою падаютъ. Что то нѣжное осѣняетъ ихъ. Это подходитъ Электра, болѣе чѣмъ подруга ихъ рабства, ихъ добрый другъ.

Изъ лицъ античной трагедіи Леконтъ де-Лиль, можетъ быть, пристальнѣе всего вглядывался въ Электру. И я думаю, что это понятно читателямъ предыдущей главы. Они знаютъ, какъ любилъ Леконтъ де-Лиль эти нѣжныя очертанія и дѣвичьи лица, и какъ часто вѣра и религіозная мечта выбирала ихъ для своего воплощенія: Аиша, Гипатія, Сѣверная Артемида.

Между тѣмъ, еще у Эсхила Электра прежде всего и болѣе всего—набожная дѣвушка.

ЛЕКОНТЪ ДЕ ЛИЛЬ И ЕГО «ЭРИННИ».

Вся сила ея оскорбленной,—и утратами, и злобой, и грѣхомъ, и помыканіемъ, — души уходитъ въ міръ религіи. Она бы вѣрно взяла вуаль монахини, родись она среди христіанъ. Но тогда Электра могла и въ міру украшать и просвѣтлять свою жизнь молитвой и благочестивымъ обрядомъ. Такою представилъ Электру Эсхиль—такова ея сущность и въ новой пьесѣ. При появленіи на сцену, дочь Атрида не знаетъ, кому и о чемъ она должна молиться. Какъ бы еще не оскорбилась тѣнь убитаго, если она скажетъ, что пришла отъ его жены. Троянки входятъ въ ея затрудненія, и, по ихъ совѣту, царица лишь мысли объ Орестѣ посвящаетъ свои три молитвы, сопровождаемая каждая возліаніемъ на могилу.

Первымъ почтенъ Гермесъ, потомъ демоны Аргоса и, наконецъ, самъ Атридъ.

Вторая и лучшая изъ молитвъ полна поистинѣ чарующей нѣжности:

Toi, Dieu terrible et toi qui fais germer les fleurs,  
O Déesse! écoutez le cri de mes douleurs:  
Faites que l'Atride, errant dans l'Hadès blême  
Exauce le désir de son enfant qui l'aime.

И только въ концѣ явленія патетическимъ нарастаніемъ чувства изъ устъ новой Электры вырывается *мольба о мщеніи*. Она не шла бы, пожалуй, къ загадочной, сосредоточенной героинѣ Эхила.

Между тѣмъ, на сценѣ Орестъ. У Эхила здѣсь слѣдовала глубоко привлекательная для древнихъ сцена «узнаванія». Сестра и братъ должны были узнать, а главное убѣдить другъ друга, что они и точно между собой не чужіе. Вѣдь Орестъ выросъ на чужбинѣ, въ Фокидѣ, куда мать сослала его сразу-же послѣ отплытія мужа въ Трою. Насъ уже не занялъ бы теперь наивный эффектъ старой пьесы, и Леконтъ де Лиль опустилъ его съ полнымъ основаніемъ, хотя все-таки и не безъ нѣкотораго ущерба для колорита.

Я сказалъ *колорита*. Да, потому, что лживость эллиновъ должна была вызывать въ нихъ и недоувѣріе другъ къ другу. Въ частности же аѳиняне, создатели трагическаго жанра, были вообще большіе скептики, сутяги и формалисты.



Н. А. НИКУЛИНА ВЪ РОЛИ ЛЕДИ МАРКБИ.  
«ИДЕАЛЬНЫЙ МУЖЪ» О. УАЙЛЬДА.

познать, не даясь его «эпичности».

Бедная да оскорбленная,—и трагична, и злобой, и грѣхомъ, и помыслами,—хочетъ уходить въ міръ религіи. Она бы вѣрно взяла вуаль аскетизма, религіи она среди христіанъ. Но тогда Электра могла и въ міру утонуть и просвѣтлять свою жизнь молитвой и благочестивымъ обрядомъ. Таково представилъ Электру Эсхиль—такова ея сущность и въ новой пьесѣ. При появленіи на сцену, дочь Атриды не знаетъ, кому и о чемъ она должна молиться. Какъ бы еще не оскорблялась гѣнь убитаго, если она скажетъ, что пришла отъ его жены. Трониссы входятъ въ ея затрудненія, и, по ихъ совѣту, царица нише мысли съ Орестѣ посвящаетъ свои три молитвы, сопровождаемая каждая возліаніемъ на могилу.

Первымъ посетителемъ Гермеса, потомъ демоны Аргоса и, наконецъ, самъ Атридъ.

Вторая и третья изъ молитвъ полна поистинѣ чарующей мѣжности:

Toi, Dieu terrible et toi qui fais germer les fleurs,  
O Dieux! écoutez le cri de mes douleurs:  
Faites que l'Atride, errant dans l'Hadès blême  
Exauce le désir de son enfant qui l'aime.

И тонкое въ концѣ явленія патетическимъ нарастаніемъ чувства изъ устъ новой Электры вырывается *молитва о мщеніи*. Она не шла бы, пожалуй, къ загадочной, сосредоточенной героинѣ Эсхила.

Между тѣмъ, на сценѣ Орестъ. У Эсхила здѣсь слѣдовала глубоко привлекательная для древнихъ сцена «узнаванія». Сестра и братъ должны были узнать, а главное убѣдить другъ друга, что они и точно между собой не чужіе. Вѣдь Орестъ выросъ ни чужбинѣ, въ Фокидѣ, куда мать сослала его сразу-же послѣ отплытія мужа въ Трою. Настъ уже не занялъ бы теперь главный эффектъ старой пьесы, и Леконтъ де Лиль опустилъ его съ полнымъ основаніемъ, хотя все-таки и не безъ нѣкотораго ущерба для колорита.

Я сказалъ *колорита*. Да, потому, что живость эллиновъ должна была выдвинуть въ нихъ и недобѣрие другъ къ другу. Въ частности же афиняне, создатели трагическаго жанра, были вооб-  
Формалисты.





Орестъ передаетъ дѣвушкамъ, что нѣкто, кого онъ называетъ Орестомъ, живъ, и вотъ на это первыя слова Электры:

О боги! укройте его отъ этой страшной четы!  
 Orestes! Lui. L'espoir unique de sa race!  
 Il respire? O mes yeux de larmes consumés!  
*Que je le voie et meure entre ses bras aimés!*

Эти слова Электры плѣняютъ естественнымъ и захватывающимъ чувствомъ. Но гречанка не сказала бы ихъ съ такимъ романтическимъ эмпазомъ. На Ореста они дѣйствуютъ, однако, лучше всякаго доказательства, и онъ тутъ же открываетъ дѣвущкѣ свое имя. Можетъ быть, Электрѣ было бы и нѣсколько мало увѣреній пришельца. Но приходится брать, что есть, т. е. «голосъ сердца и крови», на который ссылается неизвѣстный. Сцена имѣетъ, вѣроятно, средства восполнить этотъ недочетъ въ болѣе точныхъ свидѣтельствахъ того, что Орестъ есть точно Орестъ. Въ текстѣ же царевичу приходится патетически призывать въ свидѣтели демоновъ и даже землю съ деревьями. Они то и должны назвать Ореста. Электра не ожидаетъ, впрочемъ, такихъ парадоксальныхъ доказательствъ. Она вѣритъ голосу сердца.

Превосходно и совершенно по эллински звучитъ обращеніе Электры къ брату:

«Tu seras à la fois  
 Mon père qui n'est plus, ma soeur des Dieux trahie  
 Et cette mère, hélas, de qui je suis haïe»

Можетъ быть, однако, изъ устъ набожной греческой дѣвухи и въ такую минуту хотѣлось бы услышать въ добавокъ и имена боговъ.

Но пора спросить и о томъ, какъ же это доставился сюда Орестъ. Наскоро передавъ брату о новомъ тиранѣ надъ ихъ народомъ и семьей, Электра хочетъ узнать, слышалъ ли Орестъ о всѣхъ событіяхъ послѣднихъ лѣтъ.

Въ Орестѣ чувствуется что то бурное, что то материнское, какъ, въ свою очередь, Электра, особенно у Эсхила, можетъ быть, болѣе напоми-

ЛЕКОНТЪ ДЕ ЛИЛЬ И ЕГО «ЭРИННИ».

наетъ отца сосредоточенной серьезностью, развившейся на почвѣ раннего и тяжелаго опыта и какой то печальной утомленности также.

Въ дивномъ разсказѣ Орестъ Леконта де-Лиль отвѣчаетъ на вопросы сестры.

Вначалѣ смутныя дѣтскія воспоминанія: человѣкъ съ гордымъ взглядомъ, спокойный и большой, точно богъ, угодливая толпа вокругъ него, Ореста, алтарь, старый домъ, заря, ночь. Потомъ—тѣню покрытая колесница, въ которой его куда то увозятъ, дождь, недоѣданіе, побои и, главное, сны, сны безъ конца, которые питаютъ въ немъ увѣренность въ свободномъ происхожденіи. Это—изъ области дѣтства. Затѣмъ Орестъ мучается, онъ узнаетъ о своемъ отцѣ, его славѣ и смерти, и вотъ онъ—здѣсь.

Oh! quel torrent de joie a coulé dans mes veines!  
Comme j'ai secoué mon joug, brisé mes chaînes,  
Et poussant des clameurs d'ivresse aux cieux profonds  
Vers la divine Argos précipité mes bonds.

Не правда ли, передъ нами не столько печальный изгнанникъ, сколько мощный и точно отъ долгаго сна проснувшійся юноша, который почти весело идетъ на трудную борьбу за власть и свободу.

Электра, въ свою очередь, говоритъ брату о ненависти матери, и на минуту самая радость готова малодушно смѣниться у нея слезами. Да и точно. Что получила она въ этомъ человѣкѣ? Не новое ли сердце, за которое теперь ей придется трепетать больше, чѣмъ за свое собственное?

Но Орестъ успокаиваетъ сестру. Эти хищники скоро испытаютъ коварную крѣпость уже разставленнаго имъ силка. Рѣшено, что Орестъ убьетъ Эгиста. Что же касается до матери, то вопросъ о ней рѣшатъ боги, а онъ только послѣдуетъ ихъ внушенію. Здѣсь мы видимъ рѣзкое отступленіе не только отъ Эсхила, но и отъ всѣхъ традицій античнаго міра. Аполлонъ, вотъ кто у древнихъ посылалъ Ореста мстить за отца. Это была не трагедія бога, конечно, но все же довольно важный эпизодъ его исторіи.



Тутъ же новымъ Орестомъ намѣчается роль и для Электры. Когда явится сюда царица, дочь ея громкими стопами должна оплакивать мертваго Ореста. Одна изъ женщинъ, между тѣмъ, входитъ въ домъ, чтобы выманить Клитемнестру докладомъ, что какой то неизвѣстный прибылъ для сообщенія ей о кончинѣ сына.

Слѣдуетъ превосходная патетическая сцена. Орестъ дѣлаетъ возліанія на могилу отца и клянется «не ослабѣвать въ мести».

То особенное уваженіе, которымъ древніе эллины окружали мертваго, въ устахъ новаго Ореста получаетъ не только страстное, но и поистинѣ великолѣпное обличье:

Et ta cendre héroïque, aux longs bruits de la mer  
 Ne dort point sous un tertre immense et noir dans l'air.  
 Non! comme un boeuf inerte et lié par les cornes  
 Et qui saigne du mufle en roulant des yeux mornes,  
 Le Porte-sceptre est mort lâchement égorgé!  
 Père, console toi: tu vas être vengé.

Въ отвѣтъ на патетическія увѣренія, Каллироэ, болѣе робкая изъ двухъ наперсницъ Электры, молить Ореста оставить *богамъ ихъ право карать*. Имена, наоборотъ, страстно одобряетъ рѣшеніе мстителя. Что до сердца Электры, то оно колеблется.

Смутная тревога заставляетъ дрожать ея колѣни, и она молить отца, «пусть самъ онъ вдохновитъ Ореста изъ своихъ мрачныхъ глубинъ».

Клитемнестра выходитъ изъ дворца не безъ осмотрительности. Гдѣ она видѣла эти глаза? Очевидно, во снѣ. Царица читаетъ въ нихъ стыдъ и ужасъ, но это лишь назойливый слѣдъ отраженія ея же собственныхъ глазъ. «Приблизься»,—роняетъ она,—«и рассказывай!»

Съ дѣланной наивностью и осторожнымъ благоразуміемъ низшей расы и скромнаго жребія, Орестъ говоритъ ей о случайно доставшемся ему порученіи Строфія. Орестъ умеръ. Прикажетъ ли царица доставить ей тѣло сына?

«Нѣтъ»,—отрубаетъ Клитемнестра,—«пусть оставитъ на мѣстѣ и похоронитъ».

ЛЕКОНТЪ ДЕ ЛИЛЬ И ЕГО «ЭРИННИИ».

Она напрасно старается остановить вопли Электры, тоже хорошо играющей свою роль. Со сдержанной угрозой по адресу дочери она уводитъ гостя въ домъ: онъ долженъ сообщить свое извѣстіе господину—оно слишкомъ важно. Остающимся же она приказываетъ молиться тѣни Атрида, которая больше не даетъ ей ночью ни минуты отраднаго сна.

Но дѣвушки—и Электра и ея троянскія подруги—плачутъ на курганѣ не съ мольбой о покоѣ царицы, онѣ тоскуютъ лишь надъ собственнымъ жребіемъ, который рѣшили столь непонятные и суровые планы боговъ.

Электра обращается и къ тѣни отца, но только съ мольбою о помощи для Ореста. Если она упоминаетъ при этомъ и о мести, то, разумѣется, лишь по отношенію къ узурпатору.

На сцену выбѣгаетъ, между тѣмъ, рабъ съ извѣстіемъ о томъ, что Эгиста убили. Онъ безпорядочно мечется, какъ бы и самъ не зная, кого и о чемъ просить. Но вотъ и страшные вопли.

Какъ не узнать ихъ? Это—безутѣшная любовница увидѣла трупъ друга и испускаетъ далеко звучащее рыданіе.

Черезъ минуту царица уже передъ нами, не столько взволнованная, какъ растерянная.

Поэтъ превосходно передалъ состояніе этой души.

Настоящее, какъ оно ни страшно, но уплываетъ для нея куда то вдаль передъ тѣмъ, что надвигается. Клитемнестра убѣжала, закрывши лицо руками. Зачѣмъ она сдѣлала это?

И вотъ, спохватываясь, царица требуетъ помощи—кары, ареста злодѣя. Но будь она спокойнѣе, она, пожалуй, не узнала бы и сама теперь своего голоса. До такой степени ослабѣли въ немъ властные ноты.

На сцену вбѣгаетъ Орестъ. Видъ окровавленнаго ножа въ его рукѣ производитъ панику среди женщинъ. Сцена быстро пустѣетъ. И они остаются съ глазу на глазъ—мать и сынъ.

Злоба душитъ Ореста. Загораживая царицѣ дверь, онъ въ то же время не даетъ ей приблизиться къ себѣ. А между тѣмъ, онъ уже назвался ея

сыномъ, и царицѣ было бы кстати, кажется, призвать на помощь чары и авторитетъ матери!

Но Орестъ кричитъ ей: «ни съ мѣста! Иначе я убью тебя тутъ же».

Вся картина пережитыхъ имъ по волѣ матери униженій разомъ встаетъ передъ царевичемъ.

«Я проклялъ»,—слышимъ мы его прерывающійся голосъ,—«свѣтъ, тѣнь, боговъ, глухихъ къ моимъ воплямъ, *и мнѣ сто лѣтъ*, несмотря на то, что я еще молодъ».

И онъ простилъ бы матери и это, онъ все забылъ бы ей. Вѣдь это только—онъ, ея сынъ. Но отецъ?!

«Ты больше не мать мнѣ»—продолжаетъ Орестъ,—«какой-то пугающій призракъ обвиняетъ и судитъ тебя. А ты? Твое имя—Хитрость, Измѣна, Убійство и Прелюбодѣяніе. Богъ дѣлаетъ мнѣ знаки сверху. А изъ подземной обители, не сводя глазъ, смотритъ на меня отецъ. И онъ раздраженъ запоздалостью мщенія».

Новый авторъ включилъ въ эту же сцену черту изъ Эсхиловаго «Агамемнона».

И здѣсь она даже, пожалуй, умѣстнѣе. Клитемнестра, въ отчаяніи хватаясь за соломенку, хочетъ увѣрить сына, что черезъ нее дѣйствовала Эриннія: убивая мужа, она была лишь орудіемъ «не сказаннаго и не знающаго узды демона». Сцена имѣетъ великолѣпное развитіе. Царица доводится въ ней до полного смятенія: она то униженно молитъ пощады, то пугаетъ сына лаемъ «загнанной стаи адскихъ призраковъ». И наконецъ замолкаетъ послѣ пароксизма дикой злобы. Послѣднія слова ея: «Будь проклятъ». Орестъ наноситъ ей, однако, роковой ударъ, а слѣдомъ и возмездіе не заставляетъ себя ожидать.

Напрасно убійца старается увѣрить себя, что онъ былъ правъ и что одобреніе встрѣтитъ его среди гражданъ. Напрасно старается онъ также не глядѣть на покойную. Сквозь не закрывшіяся вѣки мать точно внимаетъ теперь его оправданіямъ, большая и неподвижная. И глаза Ореста сами собою постоянно обращаются къ созерцанію ея тѣла. Напрасно онъ набра-

сывааетъ даже на лицо покойной ея пеплосъ. Гробъ отца и тотъ какъ бы отказывается поддержать матереубійцу. Напротивъ, это именно тамъ, по обѣ стороны кургана, появляются двѣ Эринніи. Убійца переводитъ глаза опять на трупъ: вокругъ него стоятъ уже три Эринніи. Наконецъ, грозные призраки возникаютъ повсюду. Орестъ хочетъ вызвать ихъ на споръ, на обвиненіе, пускай они грозятъ и проклинаятъ. Нѣтъ, молчатъ и стерегутъ

Убійца дѣлаетъ попытку убѣжать. Не тутъ то было. Путь тотчасъ же заступаетъ Эриннія. Въ другую сторону,—а тамъ уже новая. Таковъ конецъ этой великолѣпной трагедіи. Она проведена съ рѣдкимъ мастерствомъ.

Но лучше, пожалуй, забыть объ Эсхилѣ, когда смотришь трагедію француза.

Не то, чтобы Леконтъ де-Лиль не вдумался глубже всѣхъ насъ въ замыселъ древняго трагика. Не то, чтобы можно было и точно поставить теперь на какую-нибудь сцену, кромѣ школьной развѣ, Эсхиловскую трилогію.

Но многое все же оставляетъ насъ неудовлетворенными въ великолѣпномъ спектаклѣ французовъ.

Осталась трагическая *исторія*.—Но гдѣ же трагическій *миѳъ*? Неужто затѣмъ гениальный трагикъ собиралъ восемнадцать тысячъ грековъ подъ палящіе лучи мартовскаго солнца, чтобы показать имъ, какъ дурно и невыгодно для человѣка быть судьей, а главное, палачомъ собственной матери? Но вѣдь это зналъ всякій мальчишка отъ своего учителя. Трилогія Эсхила изображала трагедію въ семействѣ Плистенидовъ вовсе не ради ея патетическихъ эффектовъ. У него боролись два уклада жизни—старый съ его мудростью земли, съ властью *матери* и вѣрой въ Эринній, и новый— гдѣ религія олимпійцевъ ставила въ центръ міра *Зевса-отца*.

Аѳины пользовались преступленіемъ Ореста для того, чтобы старыя Эринніи изъ грозныхъ и мстящихъ богинь стали Евменидами, т. е. благожелательными. Ареопагъ въ третьей драмѣ Эсхила оправдалъ Ореста. Это было, пожалуй, только формальное внѣшнее оправданіе. Но что изъ этого? Ареопагъ хотѣлъ совсѣмъ другого. Ему нужно было примирить Аполлона съ Эринніями на почвѣ процвѣтанія города.

Полисъ—вотъ высшій моральный опредѣлитель для Эсхила. А не онѣ-ли, эти богини земли, ставшія въ Атикѣ Евменидами, помогли Элладѣ и одолѣть персовъ, открывъ имъ Лавріонскій рудникъ, какъ средство для со- оруженія Саламинскаго флота?..

Да, но я слышу возраженіе современнаго читателя, причемъ Авины и Саламинъ, да и сами Евмениды, пожалуй, во вдохновеніи новаго поэта? Развѣ отсюда родился Гамлетъ? А, что-же, пожалуй, Гамлетъ болѣе сынъ своего отца, чѣмъ своей матери, и можетъ быть именно въ этомъ истинное зерно его трагедіи. Я согласенъ съ читателемъ. Миѣ надо теперь понимать иначе. Но фактъ на лицо: Леконтъ де-Лиль *не далъ* намъ *новаго* пониманія миѣа.

Для трагедіи, хотя бъ и современной, мало, въ качествѣ ея пружинъ, свободнаго дѣйствія страстей, и чтобъ тайна жизни сводилась ею къ слож- ности душевнаго механизма. Въ ней долженъ быть или императивъ, или нравственный вопросъ. Ихъ не было у нашего экзотиста и скептика. Всю жизнь посвятилъ онъ исканію Истины. Но что Истина трагику, когда онъ ищетъ Правды?

## ЭПОХА И СТИЛЬ ВЪ ПОСТАНОВКѢ „ТРИСТАНА И ИЗОЛЬДЫ“.

А. А. СМЕРНОВА.



ОВАЯ постановка «Тристана и Изольды» на Марин- ской сценѣ, строго выдержанная въ стилѣ XIII-го вѣка, возбудила и въ публикѣ и въ критикѣ рядъ интерес- ныхъ вопросовъ. Почему изображенъ именно XIII в., а не какой-либо иной? Потому что въ XIII в. была написана поэма о Тристанѣ и Изольдѣ Готфрида Страс- бургскаго. Но, скажутъ, Готфридъ былъ лишь позднимъ переработчикомъ древнихъ версій легенды. Да и ему самому она представлялась не какъ со- временное происшествіе, а какъ «преданіе старины». Не слѣдовало-ли изо-

бразить дѣйствіе «Тристана» происходящимъ въ гораздо болѣе древнюю эпоху? 1). Постараемся разобраться въ этомъ интересномъ вопросѣ.

Вопросъ о происхожденіи легенды остался до сихъ поръ открытымъ. Мнѣнія ученыхъ раздѣляются. Одни (напр., G. Paris) считаютъ, что весь сюжетъ легенды взятъ французскими труверами изъ древней кельтской саги. Другіе (какъ W. Golther)—что отъ кельтовъ взяты лишь нѣкоторыя имена и героическіе мотивы, вся же исторія любви Тристана и Изольды цѣликомъ сочинена французами. Но и среди первой группы, признающей кельтское происхожденіе исторіи любви героевъ, есть ученые, считающіе, что вся она была кореннымъ образомъ переработана французами. Такого характера любви, говоритъ J. Bédier, не могло быть у кельтовъ; такая концепція любви есть чистый продуктъ французскаго средневѣковаго духа. Соотвѣтственно этому, многое и въ самомъ сюжетѣ было передѣлано французами. Какъ бы то ни было, важно одно: въ этой легендѣ нашла свое выраженіе нарождавшаяся въ XII в. во Франціи новая психологія любви. Не то, чтобы заходящая чужеземная легенда (предполагая, что таковая была) научила французовъ новымъ чувствамъ; нѣтъ, сюжетъ ея оказался удобнымъ для выраженія, воплощенія ихъ собственныхъ аспирацій, ихъ новаго идеала 2). Если и было заимствованіе, то оно тотчасъ же стало органическимъ усвоеніемъ, приспособленнымъ и осмысленнымъ по-своему. «Тристанъ» сталъ лозунгомъ всѣхъ любящихъ во Франціи XII вѣка. Трудно найти въ міровой литера-

---

1) Съ этой точки зрѣнія разбираетъ постановку А. Н. Бенуа (фельетонъ газеты «Рѣчь» отъ 5 окт.). Указавъ, что заслуживаютъ предпочтенія болѣе древніе, чѣмъ поэма Готфрида, французскіе и англійскіе тексты и что для самаго Готфрида сюжетъ представлялся архаичнымъ, Бенуа не предлагаетъ, однако, перенести дѣйствіе «Тристана» въ болѣе древнюю эпоху. Символы легенды, по его словамъ, слишкомъ прекрасны и вѣчны, чтобы быть замкнутыми въ стиль какой нибудь эпохи. Художникъ долженъ былъ бы изобразить «Тристана» внѣ всякой эпохи и стиля, руководясь лишь своей фантазіей и тѣмъ, что легенда говоритъ его сердцу.

2) Интересно отмѣтить, что «тристановская» манера чувствовать во французской литературѣ была недолговѣчна: ее вскорѣ вытѣснилъ другой нарождавшійся стиль любви, болѣе утонченная и болѣе интеллектуальная «куртуазная» любовь, лучшее выраженіе которой—поэзія провансальскихъ трубадуровъ и нѣмецкихъ миннезингеровъ.

турѣ другой примѣръ такой интимной связи между произведеніемъ и эпохой, породившей его.

Древнѣйшая поэма о Тристанѣ была написана на французскомъ языкѣ въ первой половинѣ XII в.; для насъ она потеряна. Во второй половинѣ XII в. она подверглась во Франціи тремъ переработкамъ. Одна изъ нихъ для насъ также утрачена; отъ двухъ другихъ сохранились лишь отрывки. Изъ нихъ отрывки поэмы Béroul'я относятся къ 1180 г. Болѣе древни отрывки англо-норманской поэмы Thomas'a, около 1170 г. (авторъ жилъ въ Англии, но писалъ по французски). Это—древнѣйшій сохранившійся текстъ легенды. Вотъ эту-то поэму Thomas'a и переложилъ Готфридъ Страсбургскій въ самомъ началѣ XIII в. (до 1220 г.) на нѣмецкій языкъ, причемъ держался такъ близко подлинника, что получился скорѣе переводъ, чѣмъ переложение. Эту близость къ оригиналу объясняютъ не рабскимъ отсутствіемъ самостоятельности, а родствомъ духа, конгеніальностью обоихъ поэтовъ. Сказаннаго достаточно, чтобы видѣть, насколько Готфридъ—хорошій источникъ, чтобы судить о первичной формѣ легенды. Отъ болѣе древнихъ французскихъ текстовъ сохранились лишь отрывки, не дающіе достаточныхъ матеріаловъ для постановки, англійскихъ же текстовъ вообще нѣтъ до начала XIV в., когда былъ переложень на англійскій языкъ, и притомъ очень плохо, тотъ же текстъ Thomas'a (между 1294 и 1330 гг.).

Напрасно думать, будто для Готфрида Тристанъ являлся героемъ сѣдой древности. Средніе вѣка отличаются полнымъ отсутствіемъ исторической перспективы. Если гдѣ и проскальзываютъ черты древняго чужеземнаго быта, то это—лишь механическая передача непонятныхъ чертъ, которыя при всякомъ удобномъ случаѣ замѣщаются современными, взятыми изъ окружающаго обихода. Въ сложенныхъ въ XII в., одновременно съ «Тристаномъ» передѣлкахъ античныхъ повѣстей «Roman d'Alixandre» и «Roman de Troie», Александръ Македонскій и Парисъ изображены до малѣйшихъ подробностей въ костюмахъ и съ психологіей феодальныхъ рыцарей XII вѣка <sup>1)</sup>).

<sup>1)</sup> Вотъ почему неосновательна шутка Бенуа о томъ, что «новый Мейерхольдъ» черезъ 300 лѣтъ съ такимъ же правомъ сможетъ нарядить Тристана въ смокингъ

эпоха и стиль «тристана и изольды».

Итакъ, все это относитъ насъ къ XII вѣку. Почему же въ основу постановки положенъ XIII-й вѣкъ, многими чертами внѣшняго быта существенно отъ него отличающійся? Мнѣ думается, тутъ дѣйствовала извѣстная пѣтетность къ Вагнеру: онъ былъ знакомъ лишь съ текстомъ Готфрида Страсбургскаго по новымъ переложеніямъ Курца и Зимрока, и, слѣдовательно, представлялъ себѣ Тристана и всю его исторію лишь такъ, какъ она тамъ изображена. Всѣмъ извѣстно, что внѣшняя сторона легенды, за которая брался Вагнеръ, была ему сама по себѣ, въ сущности, безразлична и служила лишь «зацѣпкой» для выявленія вѣчныхъ символовъ, которые онъ открывалъ въ легендахъ. Но тотъ, кто знаетъ, насколько творчество Вагнера не было только идеологіей и какую роль въ немъ играла интуиція (*Anschauung*, созерцаніе), не усумнится, что Вагнеръ представлялъ себѣ легенду не какъ абстрактную схему, а въ живыхъ образахъ, и именно въ тѣхъ, которые далъ Готфридъ. Вотъ почему, если мы хотимъ приблизиться къ Вагнеровскимъ переживаніямъ, намъ важно такое возстановленіе эпохи Готфрида. Но кромѣ этого, играла, вѣроятно, роль *force majeure* слѣдующаго рода. Необходимо было слѣдовать одному связному тексту для всей постановки. Такой связный текстъ сохранился лишь отъ XIII в. Отрывки текстовъ XII в. не даютъ достаточныхъ матеріаловъ для постановки. Съ другой стороны, у насъ есть немало источниковъ для внѣшняго быта XII в., но только для костюмовъ. Для всей же «бутафоріи» они очень скудны и тутъ волей-неволей приходится отчасти прибѣгать къ XIII в. Не лучше и не послѣдовательнѣе ли поступилъ художникъ, выдержавъ во всемъ одинъ связный стройный стиль?

Сказать по правдѣ, я лично привыкъ представлять себѣ Тристана въ обстановкѣ XII-го вѣка, болѣе наивнаго, непосредственнаго, полнаго роскоши и приволья юности. Таковъ какъ разъ духъ легенды, таковъ характеръ любви въ ней, безсознательной въ своемъ трагизмѣ, трогательно невинной,

---

или сюртукъ, такъ какъ Вагнеръ писалъ свою драму въ эпоху сюртуковъ. Вагнеръ считался съ исторической перспективой, которой поэзія XII—XIII вв. совершенно не знала.





А. И. ЮЖИНЪ ВЪ РОЛИ ЛОРДА КАВЕРШАМА.  
«ИДЕАЛЬНЫЙ МУЖЪ» О. УАЙЛЬДА.

интерес и стиль Тристана и Изольды.

Итакъ, все это относить насъ къ XII вѣку. Почему же въ основу постановки положить XIII-й вѣкъ, многими чертами вышшаго бытѣ существенно отъ него отличающійся? Мнѣ думается, тутъ дѣйствовала и вѣдущая тенденція въ Вагнеру: онъ былъ знакомъ лишь съ текстомъ Готфрида Штраубуркскаго по новымъ переложеніямъ Курца и Зимрока, и, слѣдовательно, представлялъ себѣ Тристана и всю его исторію лишь такъ, какъ она тамъ изображена. Всякъ конечно, что вышняя сторона легенды, за которую брался Вагнеръ, была какъ сама по себѣ, въ сущности, безразлична и служила лишь «защѣлкой» для вывлеченія вѣчныхъ символовъ, которые онъ открывалъ въ легендахъ. Но тотъ, кто знаетъ, насколько творчество Вагнера не было только идеологіей и какую роль въ немъ играла интуиція (Anschauung, Anschauen), не усумнится, что Вагнеръ представлялъ себѣ легенду не какъ абстрактную схему, а въ живыхъ образахъ, и именно въ тѣхъ, которые даны Готфридомъ. Вотъ почему, если мы хотимъ приблизиться къ Вагнеровскому пониманію, намъ важно такое возстановленіе эпохи Готфрида. Но помимо этого, играла, вѣроятно, роль force majeure слѣдующаго рода. Необходимо было слѣдовать одному связному тексту для всей постановки. Такой связной текстъ сохранился лишь отъ XIII в. Остатки легенды XII в. не даютъ достаточныхъ матеріаловъ для постановки. Съ другой стороны, у насъ тутъ немало источниковъ для вышшаго бытѣ XII в., но только для материаловъ. Для всей же «бутафоріи» они очень скудны и тутъ волей-неволей приходится почти прибѣгать къ XIII в. Не лучше и не послѣдовательнѣе ли поступила художникъ, выдержавъ во всемъ одинъ связный стройный стиль?

Сказать по правдѣ, я лично привыкъ представлять себѣ Тристана въ обстановкѣ XII-го вѣка, болѣе наивнаго, непосредственнаго, полнаго роскоши и приволья юности. Таковъ какъ разъ духъ легенды, таковъ характеръ любви въ ней, бессознательной въ своемъ трагизмѣ, трогательно невинной.

или Вагнеръ, какъ и Вагнеръ, писалъ свою драму въ эпоху романтизма. Вагнеръ считалъ за историческую перспективу, которую онъ въ своемъ творчестве





не вѣдающей самой себя. XIII вѣкъ—болѣе холоденъ и сдержанъ, склоненъ къ аллегоріи, чуть-чуть рассудоченъ; на немъ лежитъ уже печать сомнѣній и покаяннаго настроенія, онъ уже—въ поискахъ за оправданіемъ. Мой глазъ предпочелъ бы скромности костюмовъ и готической аркъ — болѣе вольныя, узорныя ткани, болѣе мелкіе романическіе своды. Какъ рѣшить между этимъ чувствомъ и приведенными выше соображеніями?

Но бросимъ излишній педантизмъ. Кто изъ зрителей, даже художественно образованныхъ, смогъ различить между XII и XIII вѣкомъ? Да и кто объ этомъ думалъ? Смотрѣли и видѣли лишь западное средневѣковье. Вопросъ не въ спорѣ между двумя сосѣдними вѣками, а въ томъ, должно ли быть изображено западное средневѣковье или кельтская старина или, наконецъ, нѣчто «внѣвременное» и «внѣпространственное»?

Мнѣ не совсѣмъ понятно, какъ представить себѣ такую постановку «внѣ времени»? Какъ можетъ художникъ отрѣшиться отъ всякаго стиля? Откуда возьметъ онъ мотивы для покроя платья, для фасада замка, для палубы корабля, такихъ, какихъ никогда не бывало? Въ немъ будутъ непременно дѣйствовать безсознательныя реминисценціи, въ результатѣ чего получится странная смѣсь всѣхъ стилей. Его замокъ будетъ похожъ отчасти на дворецъ раджи, отчасти на романскій замокъ, его башня будетъ похожа либо на минаретъ, либо на теремъ. Избѣгнувъ же всего сколько нибудь исторически-стильнаго, ему останется только одно: исполнить все въ чистомъ «декадентскомъ» стилѣ.

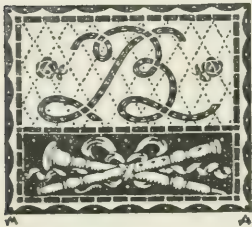
Но для чего вообще изгонять внѣшній стиль? Нѣтъ сомнѣнія, символическая красота легенды о «Тристанѣ»—вѣчная. Но развѣ эта вѣчная сторона страдаетъ отъ костюма эпохи? Онъ не только не заслоняетъ ея, но даже еще лучше отбѣняетъ. Разсуждая послѣдовательно, пришлось бы изгнать стиль эпохи изъ постановокъ всѣхъ пьесъ, гдѣ есть «вѣчное»: изъ «Саломеи», изъ «Антигоны», изъ «Фауста» и мало ли чего еще. Таково свойство всѣхъ «вѣчныхъ» идей и настроеній, что они воплощаются въ органической, опредѣленной оболочкѣ. Сквозь эту оболочку мы ихъ прозрѣваемъ, и эта оболочка ими освящена. Разорвать ее, «чтобы лучше ви-

О ПОСТАНОВКѢ «ИДЕАЛЬНАГО МУЖА».

дѣтъ», значило бы поступить кощунственно. Легенда безсмертной любви Тристана и Изольды воплотилась въ французскомъ средневѣковьи, въ немъ она родилась и съ нимъ она неразрывна.

---

## О ПОСТАНОВКѢ НА СЦЕНѢ ИМПЕРАТОРСКАГО МАЛАГО ТЕАТРА „ИДЕАЛЬНАГО МУЖА“, КОМЕДИИ О. УАЙЛЬДА. И. ХУДОЛЕЕВА.



Въ то время, когда вокругъ театра шла ожесточенная борьба за новыя формы, когда создавались новыя лозунги и новыя эстетическія цѣнности, Малаый театръ оставался вѣрнымъ старымъ традиціямъ искусства...

Теперь эта борьба утихла и можно различить стремленіе отказаться какъ отъ грубаго реализма постановки, убивавшаго зачастую и автора и актера, такъ и отъ модернизированной стилизаціи съ ея условными декораціями и манернымъ тономъ исполненія и вернуться къ былой простотѣ и естественности.

Простота и естественность—вотъ что было лучшимъ украшеніемъ Малаго театра и вотъ что онъ завѣщаль намъ.

Этими двумя принципами я руководился при постановкѣ «Идеальнаго мужа»... Отсюда эта простота обстановки второго акта, не загроможденнаго ненужными подробностями быта и отодвинутая на второй планъ толпа гостей въ первомъ актѣ. Я старался выявить всю красочность діалога, гдѣ лежитъ центръ тяжести всей пьесы.

Оскаръ Уайльдъ не былъ новаторомъ въ драмѣ.

Въ ту пору вся Европа прислушивалась къ Ибсену, который пытался извлечь драму изъ сферы необычныхъ чувствъ и превратить ее въ будничную драму. Оскаръ Уайльдъ пренебрегалъ сценической техникой и нисколько не заботился о правдоподобности своей фабулы...

19 09



# ВЪ МАЛОМЪ ТЕАТРѢ,

въ четвергъ, 3-го Сентября  
артистами ИМПЕРАТОРСКИХЪ театровъ

представлено будетъ

въ первый разъ:

## ИДЕАЛЬНЫЙ МУЖЪ.

Пьеса въ 4-хъ дѣйствіяхъ, соч. Оскара Уайльда,  
переводъ съ англійскаго М. Ликиардопуло.

Съ участіемъ заслуженныхъ артистовъ  
ИМПЕРАТОРСКИХЪ театровъ

**г-жи Никулиной**  
**и г. Южина.**

Новыя декорации: 2 и 4-го актовъ—главнаго декоратора г. Гейнблома; 3-го акта г. Гуняшева.

### ДѢЙСТВУЮЩЕ:

Герцогъ Кавершамскій, кавалеръ  
ордена Подвязки . . . . . г. Южинъ.  
Виконтъ Горингъ, его сынъ . . . . . г. Худолеевъ.  
Сэръ Робертъ Чильтернъ, товарищъ  
Министра Иностранныхъ дѣлъ . . . г. Бравичъ.  
Виконтъ де-Навьякъ, атташе французскаго  
посольства въ Лондонѣ г. Красовскій.  
М-ръ Монтфордъ . . . . . г. Полонскій.  
Мэзонъ, дворецкій сэра Роберта  
Чильтернъ . . . . . экет. Тетеринъ.  
Фиппсъ, лакей лорда Горингъ . . . г. Гремичъ.  
Джемсъ } иврейные . . . . . экет. Галинъ.  
Гарольдъ } лакеи . . . . . экет. Вернеръ.  
Лэди Чильтернъ . . . . . г-жа Яблочкина.  
Лэди Маркби . . . . . г-жа Никулина.  
Графья Бэзилдонъ . . . . . г-жа Комаровская.  
Миссъ Марчмондъ . . . . . г-жа Косарева.  
Миссъ Мэблъ Чильтернъ, сестра сэра  
Роберта Чильтернъ . . . . . г-жа Гзовская.  
Миссъ Чивлей . . . . . г-жа Лешковская.

Время—наши дни; мѣсто—Лондонъ.

Постановка очереднаго режиссера И. Н. Худолева.

Начало въ 8 ч., окончаніе около 11<sup>ч</sup>



Типографія ИМПЕРАТОРСКИХЪ Московскихъ Театровъ  
Поставщикъ Двора Его Величества Т-во Скорая А. А. Левинсонъ.  
Мостов. Театральн. Малочисловскій пер. соб. домъ





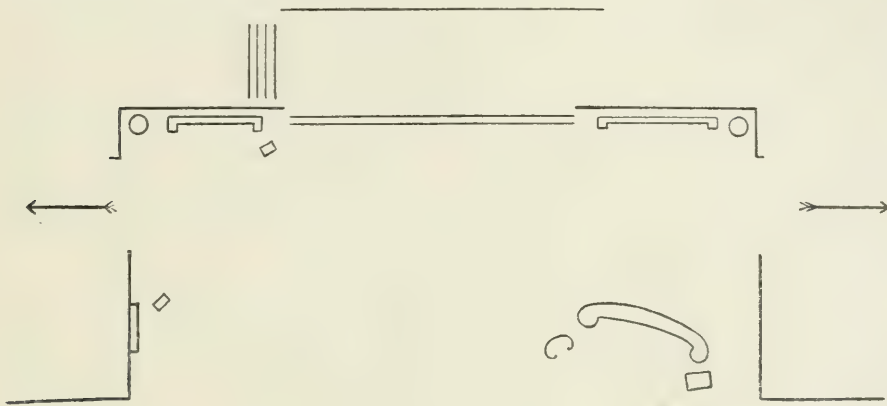
Все его вниманіе было сосредоточено на діалогѣ, сверкающемъ блестящими геніальнаго юмора и сарказма и на блестящихъ драматическихъ ситуаціяхъ...

Дѣйствіе пьесы я приурочилъ къ нашему времени.

Модныя прически, модныя платья и модная обувь...

Въ манерахъ и въ рѣчи мы стремились воплотить современную Англію.

Дѣйствіе I. Площадка парадной лѣсницы, на стѣнѣ виситъ гобеленъ, изображающій торжество любви по рисунку Бушэ.



Налѣво на первомъ планѣ—каминъ.

Налѣво на второмъ планѣ—дверь въ концертный залъ и гостиную.

Направо на второмъ планѣ—дверь въ столовую.

Направо на первомъ планѣ—полукруглый диванъ.

Вся меблировка въ стилѣ empire. Съ потолка спускается люстра. Надъ каминомъ зеркало, освѣщенное двумя электрическими бра. Старинныя часы на каминѣ. Около полукруглаго дивана направо столикъ съ инкрустаціей, налѣво кресло изъ краснаго дерева съ золотомъ.

При поднятіи занавѣса слышна музыка. Лэди Чильтернъ направо у средней арки встрѣчаетъ гостей. Старая герцогиня Мэриборо сидитъ въ креслѣ у камина, около нея Мэбель Чильтернъ и м-г Траффордъ.

О ПОСТАНОВКѢ «ИДЕАЛЬНАГО МУЖА».

Миссисъ Марчмондъ и лэди Бэзилдонъ ведутъ свой разговоръ на диванѣ направо.

Нѣсколько гостей проходятъ въ концертный залъ.

На площадкѣ въ глубинѣ дворецкій Мэзонъ и два ливрейныхъ лакея. Мэзонъ докладываетъ о пріѣхавшихъ.

Виконтъ де Ниньякъ, поздоровавшись съ лэди Чильтернъ, подходитъ къ миссисъ Марчмондъ и лэди Бэзилдонъ и вмѣстѣ съ ними уходитъ въ концертный залъ.

Лордъ Кавершамъ, поклонившись хозяйкѣ, направляется къ герцогинѣ Мэриборо и, перекинувшись нѣсколькими фразами съ Мэбель, отходитъ къ дивану, гдѣ и ведетъ свой разговоръ съ Мэбель.

Лэди Маркби и миссисъ Чивлей входятъ изъ средней арки. Лэди Маркби представляетъ миссисъ Чивлей лэди Чильтернъ, которая съ видомъ изумленія переходитъ къ ней. Маркби здоровается съ герцогиней Мэриборо, которая стояла передъ выходомъ Маркби съ лэди Чильтернъ, и послѣ переходитъ къ лорду Кавершамъ и садится на диванъ.

Маленькая сцена лэди Чильтернъ и миссисъ Чивлей происходитъ у камина, гдѣ и остается миссисъ Чивлей одна, когда ее бросаетъ лэди Чильтернъ, чтобы подойти къ лорду Кавершамъ.

Виконтъ де Наньякъ, увидавъ одну миссисъ Чивлей, подходитъ къ ней.

Въ это время м-г Траффордъ предлагаетъ руку лэди Маркби, чтобы вести ее въ концертный залъ, и по дорогѣ туда имъ встрѣчается, выходящій изъ средней двери, Робертъ Чильтернъ, которому Маркби и представляетъ миссисъ Чивлей. Чтобы оставить ихъ для интимной бесѣды, она уводитъ виконта де Наньякъ въ концертный залъ.

Сидя въ креслахъ у камина, ведется вся первая сцена Роберта съ Чивлей.

Во время этой сцены лордъ Кавершамъ вмѣстѣ съ лэди Чильтернъ уходятъ въ концертный залъ.

Горингъ выходитъ изъ средней и встрѣчаетъ Роберта съ миссисъ Чивлей. Пожавъ руку Роберту, Горингъ въ изумленіи кланяется миссисъ Чивлей.

Миссисъ Чивлей подъ руку съ Робертомъ уходятъ въ среднюю и скрываются направо.

Горингъ направляется къ Мэбелъ, которая стоитъ у дивана направо.

Виконтъ де Наньякъ, выходя изъ концертнаго зала, подходитъ къ Горингу и, предложивъ руку Мэбелъ, уводитъ ее въ концертный залъ.

Горингъ направляясь къ средней двери встрѣчаетъ отца, т. е. лорда Кавершамъ.

Лордъ Кавершамъ уходитъ въ концертный залъ, откуда выходитъ лэди Бэзильдонъ. Лэди Бэзильдонъ садится на диванъ направо и приглашаетъ Горинга сѣсть. Садятся. Входитъ изъ концертнаго зала миссисъ Марчмондъ и, облокотившись на спинку дивана, ведетъ свой діалогъ. Когда подошла миссисъ Марчмондъ, лордъ Горингъ встаетъ и держится около кресла.

Передъ выходомъ Мэбелъ миссисъ Марчмондъ подсаживается къ лэди Бэзильдонъ.

Мэбелъ выходитъ изъ концертнаго зала и приближается къ лорду Горингу. Предложивъ руку Мэбелъ, Горингъ уводитъ ее въ столовую.

Послѣ этого изъ концертнаго зала группа гостей, во главѣ съ лордомъ Кавершамъ и лэди Чильтернъ, торжественно и молчаливо проходятъ въ столовую.

Изъ столовой несутся звуки венгерскаго оркестра.

Виконтъ де Наньякъ и м-г Монфордъ уводятъ лэди Бэзильдонъ и миссисъ Марчмондъ въ столовую.

Сцена пуста.

Робертъ и миссисъ Чивлей выходятъ изъ средней и всю свою сцену ведутъ у дивана направо.

Послѣ ухода Роберта изъ столовой слышенъ шумъ гостей. Ужинъ кончился, начинается разѣздъ.

Лэди Маркби подъ руку съ Кавершамъ выходитъ изъ столовой и оставивъ Кавершамъ, подходитъ къ миссисъ Чивлей, которая рисуется у камина.

О ПОСТАНОВКѢ «ИДЕАЛЬНАГО МУЖА».

Хозяйка провожаетъ гостей.

Лэди Маркби уходитъ подъ руку съ лордомъ Кавершамъ.

Лэди Чильтернъ, увидавъ миссисъ Чивлей одну, подходитъ къ ней.

Когда Робертъ выходитъ изъ средней, справа изъ столовой выходятъ Мэбель и Горингъ и останавливаются въ глубинѣ направо.

Робертъ уходитъ подъ руку съ миссисъ Чивлей.

Горингъ и Мэбель ведутъ сцену на диванѣ направо.

Лэди Чильтернъ послѣ отъѣзда миссисъ Чивлей уходитъ на площадку и слѣдитъ за Робертомъ и миссисъ Чивлей.

Мэбель уходитъ налѣво, поцѣловавшись съ лэди Чильтернъ.

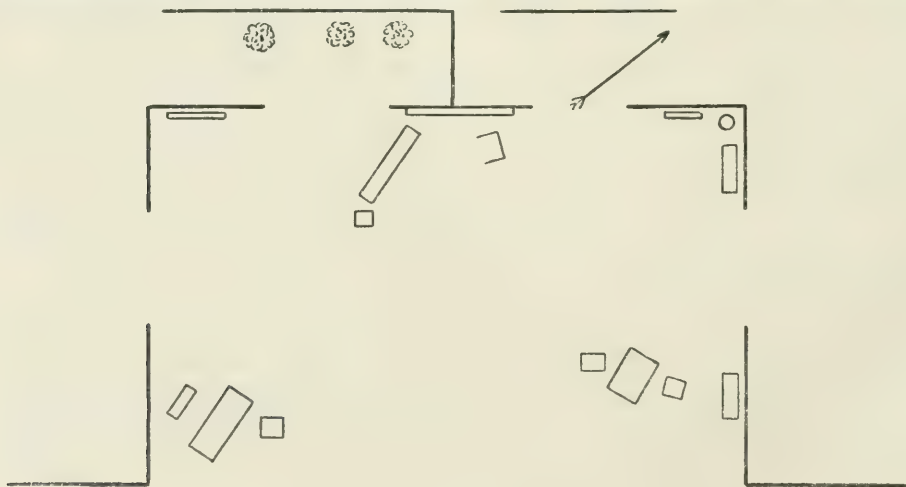
Лэди Чильтернъ садится въ кресло у камина, Горингъ около нея.

Горингъ поклонившись направляется къ средней, гдѣ встрѣчаетъ Роберта. Они жмутъ другъ другу руки.

Сцена Роберта и лэди Чильтернъ происходитъ у камина. Въ концѣ сцены Робертъ сидитъ на диванѣ. Лэди Чильтернъ приноситъ изъ комнаты направо письменный приборъ и ставитъ его на столикъ у дивана.

Остальное все по пьесѣ, т. е. по указанію автора.

Дѣйствіе II. Небольшой глубины гостиная въ стилѣ Людовика XVI. Стильная мебель. Въ глубинѣ двѣ двери, между ними каминъ. Дверь налѣво



въ зимній садъ, дверь направо въ гостиную. Направо окно. Налѣво дверь въ столовую. У камина: диванъ, маленькій столикъ, кресло. Налѣво на первомъ планѣ письменный столъ и два стула. Налѣво столикъ и два кресла. Этажерка съ бездѣлушками у стѣны направо. Старинные часы у стѣны налѣво. Вазы съ цвѣтами.

Лордъ Горингъ сидитъ въ креслѣ у камина, Робертъ ходитъ по комнатѣ.

Когда Робертъ садится у письменнаго стола, что указано у автора, лордъ Горингъ подходитъ къ нему и тоже садится за столъ.

Послѣ ухѣда Мэзона Робертъ переходитъ направо.

Лэди Чильтернъ изъ глубины направо.

Горингъ у камина.

Лэди Чильтернъ уходитъ въ комнату налѣво.

Робертъ уходитъ въ правую дверь въ глубинѣ.

Сцена Горинга и лэди Чильтернъ ведется у столика направо. Они оба сидятъ. Мэбелъ выходитъ слѣва.

Горингъ беретъ шляпу и трость, оставленныя имъ на диванѣ и уходитъ.

Сцена Мэбелъ и лэди Чильтернъ ведется у камина.

Лэди Чильтернъ сидитъ въ креслѣ, а Мэбелъ частью стоя, частью сидя.

Маркби и миссисъ Чивлей изъ входной.

Лэди Чильтернъ и Маркби сидятъ на диванѣ у камина, миссисъ Чивлей въ креслѣ у камина.

Два лакея торжественно разносятъ чай. Одинъ несетъ подносъ съ чашками, а другой печенье.

Послѣ ухода Маркби, которую лэди Чильтернъ провожаетъ до самыхъ дверей, миссисъ Чивлей занимаетъ лѣвую часть сцены у письменнаго стола, гдѣ она и остается до появленія лакея, которому Робертъ приказываетъ проводить ее.

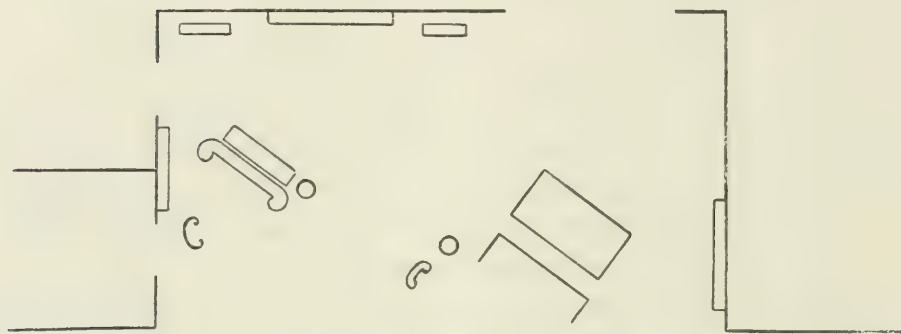
Кнопка электрическаго звонка на столикѣ направо.

Сцена Роберта и лэди Чильтернъ у письменнаго стола. Лэди Чильтернъ плачетъ, упавши въ кресло. Робертъ стоитъ среди комнаты.

Все остальное по автору.

О ПОСТАНОВКѢ «ИДЕАЛЬНАГО МУЖА».

Дѣйствіе III. Комната въ стилѣ Адамса. Темно-синіе обои. Налѣво двѣ двери: въ курительную и въ переднюю. Въ глубинѣ дверь въ гостиную. Налѣво между дверями каминъ. Около камина диванъ и кресло. Къ дивану прислоненъ столъ, гдѣ стоитъ лампа съ абажуромъ. У стола стулъ. Направо письменный столъ, на немъ тоже лампа. Къ столу прислоненъ диванъ. Около дивана столикъ и кресло. У стѣны направо шкафъ. Въ глу-



бинѣ на стѣнѣ картина въ стилѣ Бэрнъ-Джонса. Вечеръ. Въ каминѣ огонь. Фиппсъ убираетъ газеты.

Горингъ надѣваетъ бутоньерку у камина.

Фиппсъ стоитъ.

Кавершамъ садится въ кресло направо.

Робертъ входитъ взволнованный и садится на стулъ слѣва. Горингъ на диванѣ у камина. Въ волненіи Робертъ переходитъ на диванъ, гдѣ письменный столъ. Фиппсъ ставитъ вино и воду на столикъ у дивана направо.

Послѣ того, какъ въ гостиной раздается стукъ, Горингъ переводитъ Роберта налѣво.

Горингъ загораживаетъ собою дверь и Робертъ отталкиваетъ его.

Сцена миссисъ Чивлей и Горинга ведется на диванѣ справа.



К. В. БРАВИЧЪ ВЪ РОЛИ МИСТЕРА ЧИЛЬТЕРНА.  
«ИДЕАЛЬНЫЙ МУЖЪ» О. УАЙЛЬДА.

Действие III. Комната за стѣнъ Адамса. Темнозеленіе обои. Налѣво двѣ двери: въ столовую и въ переднюю. Въ глубинѣ дверь въ гостиную. Налѣво между двумя камины. Около камина диванъ и кресло. Къ дивану прислоненъ столикъ, гдѣ стоитъ лампа съ абажуромъ. У стола стулъ. Направо письменный столъ, на немъ тоже лампа. Къ столу прислоненъ диванчикъ. Около дивана столикъ и кресло. У стѣны направо шкафъ. Въ глу-



бинѣ на стѣнѣ картинка въ стѣнѣ Буртъ-Джонса. Вечеръ. Въ каминѣ огонь. Фиппсъ убираетъ газеты.

Горингъ надѣваетъ бутоньерку у камина.

Фиппсъ стоитъ.

Кавершамъ садится въ кресло направо.

Робертъ входитъ взволнованный и садится на стулъ слѣва. Горингъ на диванѣ у камина. Въ волненіи Робертъ переходитъ на диванъ, гдѣ письменный столъ. Фиппсъ ставитъ вино и вѣду на столикъ у дивана направо.

Послѣ того, какъ въ гостиной раздается стукъ, Горингъ переходитъ Роберта налѣво.

Горингъ забираетъ собою дверь и Робертъ отталкиваетъ его.

Сцена миссисъ Чивлей и Горинга ведется на диванѣ справа.







Со словами: «значитъ вы допустите, чтобы вашъ другъ Робертъ Чильтернъ погибъ»,—миссисъ Чивлей переходитъ къ камину.

Сцена съ браслетомъ ведется среди сцены.

Горингъ бросаетъ письмо въ каминъ.

Кнопка электрическаго звонка на столѣ около камина.

Все остальное по автору.

Дѣйствіе IV. Декорація второго дѣйствія.

Лордъ Горингъ входитъ, за нимъ лакей.

Послѣ ухода лакея, Горингъ садится налѣво у письменнаго стола и читаетъ журналъ.

Кавершамъ ведетъ сцену съ сыномъ, сидя въ креслѣ у камина.

Миссъ Мэбель входитъ слѣва.

Мэбель и Горингъ сначала около стола направо, а потомъ у дивана.

Сцена Горинга съ Чильтернъ происходитъ у письменнаго стола налѣво.

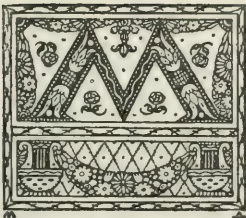
При входѣ Роберта съ письмомъ Горингъ дѣлаетъ ободряющіе знаки лэди Чильтернъ и исчезаетъ въ зимнемъ саду.

Горингъ выходитъ изъ зимняго сада, а Кавершамъ изъ входной.

Все остальное по автору.

## ПЕРВАЯ ПОСТАНОВКА „ГРОЗЫ“.

Н. Н. ДОЛГОВА.



ИНУЛО полвѣка со дня перваго исполненія «Грозы», 16-го ноября 1859 г.; драма была поставлена въ Москвѣ, а 2-го декабря того же года ее исполнили на сценѣ Александринскаго театра.

Если не такъ трудно возстановить черты этихъ первыхъ постановокъ, то значительно труднѣе сохранить полную объективность при ихъ оцѣнкѣ. Произведенія искусства живутъ своей особой жизнью и предстаютъ обновленными предъ каждымъ

новымъ поколѣніемъ. Такъ, намъ безконечно дорогъ образъ дѣвственно чистаго Ипполита, въ глазахъ афинскаго амфитеатра лишь дерзкаго безумца, осмѣливагося отвергнуть прекрасные дары Афродиты. То же время измѣняетъ въ сторону все большей и большей утонченности духовный обликъ Гамлета. Наоборотъ, Мольеровскій «Тартюфъ» пріобрѣтаетъ значеніе еще болѣе смѣлой сатиры, и современный зритель Франціи особенно чутко склоненъ угадывать за вызовомъ лицемѣрю саркастическую насмѣшку надъ искреннимъ религіознымъ чувствомъ. Образы искусства претерпѣваютъ неуклонную эволюцію.

Претерпѣлъ ее и образъ Катерины.

Въ наше время, когда литература такъ ярко отражаетъ глубокія исканія духа, намъ особенно дорога мечтательная, полная таинственной прелести, героиня «Грозы». Золотые сны и безудержные порывы ввысь роднятъ этотъ образъ съ лучшими произведеніями новѣйшей лирики. Вмѣстѣ съ тѣмъ та же близость современнаго зрителя къ прихотливымъ формамъ символической драмы заставляетъ его иначе относиться и ко многимъ приѣмамъ автора. Онъ не задумается надъ совпаденіемъ душевной грозы съ грозными явленіями природы и у него не вызовутъ усмѣшки внезапныя появленія таинственнаго лица «барыни съ двумя лакеями». Въ первомъ видятъ теперь высоко художественный штрихъ, а зловѣщую старуху порой готовы сближать съ полу-призрачными фигурами ибсеновской драмы.

Но иначе относились къ драмѣ Островскаго полвѣка назадъ. Стремясь уловить болѣе глубокія черты характера героини, мы ставимъ ее какъ бы внѣ преходящимъ условій быта, тогда какъ публика перваго представленія далеко не была склонна къ подобному приѣму художественной оцѣнки. И это вполне понятно! Дикіе и Кабанихи для насъ лишь колоритный фонъ картины. Но для современника самодурство этихъ лицъ являлось одной изъ мрачныхъ сторонъ дѣйствительности, символомъ тѣхъ темныхъ явлений жизни, на борьбу съ которыми шло молодое общество, предчувствовавшее уже новую зорю великой эпохи шестидесятыхъ годовъ. Отсюда не-

престанное желаніе разсматривать сценическіе характеры подъ угломъ ихъ отношенія къ быту.

Не въ пользу Катерины складывался и общій духъ эпохи.

Отличительной чертой облика только что пробудившагося общества являлись единодушный порывъ къ непосредственной активной дѣятельности и вѣра въ возможность практически разрѣшить всѣ волнующіе вопросы ума и сердца. Но въ такіе историческіе моменты особенно рѣзко ощущается нерасположеніе ко всему туманному, къ тому, что говоритъ о коренныхъ и неудовлетворимыхъ запросахъ человѣческаго духа.

Полемика между Аполлономъ Григорьевымъ и Добролюбовымъ, много угадавшимъ въ образѣ Катерины, но въ концѣ значительно упростившимъ его, не обрисовываютъ всего характера журнальной бури, вызванной «Грозой». Менѣе талантливые представители реального міросозерцанія, требовавшіе отъ искусства рѣзкаго бичеванія темныхъ сторонъ жизни, готовы были отрицать какія бы то ни было достоинства въ обрисовкѣ центральной фигуры пьесы.

Особенно характеренъ въ этомъ отношеніи отзывъ критика «Московскихъ Вѣдомостей». Отдавъ Островскому дань въ умѣнїи живописать отрицательные типы темнаго царства, онъ говоритъ затѣмъ о томъ, что драматургъ долженъ былъ противопоставить имъ «характеръ исключительный, надѣленный рѣдкимъ избыткомъ силъ». Только тогда, по мнѣнію автора статьи, и были бы интересны для зрителя всѣ перипетїи драматической коллизіи. Характеръ же Катерины, какимъ его находимъ въ пьесѣ, не художествененъ и не выдержанъ. «Мечты сдѣлаться птицей и летать по воздуху слишкомъ смѣшны въ устахъ совершеннолѣтней женщины», иронизируетъ критикъ, которому, наряду съ тѣмъ, не нравится и основная структура пьесы. «Намъ кажется, это совершенно ложный приѣмъ въ искусствѣ!—воскликаетъ онъ. Можно сильно бояться грозы и совершенно терять присутствіе духа при раскатахъ грома, но мы до сихъ поръ не слышали, чтобы гроза располагала нервныхъ людей къ раскаянію и всенародному исповѣданію грѣховъ». По мнѣнію суроваго реалиста, вся эта мечтатель-

ность вызвана неумѣніемъ справляться съ практическими требованіями жизни. «Какъ ни ужасна Марѳа Игнатъевна Кобанова, но она совершенно права, совѣтуя своей невѣсткѣ заняться какимъ нибудь инымъ дѣломъ»,— заключаетъ онъ.

Какъ ни рѣзки эти выводы, но критикъ «Московского Вѣстника» пошелъ еще далѣе своего собрата по перу. Отозвавшись весьма недружелюбно о мистицизмѣ, «такую дьявольскою сѣтью опутавшемъ душу Катерины», онъ выноситъ затѣмъ героинѣ «Грозы» такого рода приговоръ. «личность Катерины съ перваго раза располагаетъ къ себѣ зрителя, — но только съ перваго раза, пока въ нее не вдумаешься; она заслуживаетъ не сочувствія, а только состраданія, какъ заслуживаютъ его эпилептики, слѣпые, хромые; жалѣть ихъ можно, стараться пособить имъ должно, но сочувствовать ихъ эпилепсіи, слѣпотѣ и хромотѣ ужъ никакъ нельзя: это было бы безуміемъ». Въ зависимости отъ объясненія характера героини авторъ по своему объясняетъ и сущность всей пьесы: «драма «Гроза» — драма только по названію, на самомъ же дѣлѣ это сатира, направленная противъ двухъ страшнѣйшихъ золъ, глубоко вкоренившихся въ «темномъ царствѣ»—противъ семейнаго деспотизма и мистицизма».

Таковы отзывы реалистовъ. Но любопытнѣе всего, что у героини пьесы нашлись враги и въ противоположномъ лагерѣ. Такъ критикъ «Нашего Времени», вставшій на защиту старыхъ семейныхъ устоевъ, точно также не понялъ характера Катерины и не менѣе зло подшучивалъ надъ тѣмъ, что авторъ заставляетъ ее мечтать о всякихъ небылицахъ и «чуть-чуть не о переселеніи душъ».

Можно ли при этихъ условіяхъ упрекать первыхъ исполнительницъ роли «Катерины» въ томъ, что и въ ихъ пониманіи типа нашли отраженіе тѣ же взгляды? Наоборотъ, приступая къ разбору отзывовъ объ исполненіи, мы должны считаться съ этимъ, какъ съ неизбѣжнымъ фактомъ.

Наиболѣе любопытная рецензія о первой постановкѣ «Грозы» принадлежитъ перу покойнаго артиста Александринскаго театра Писарева. Тогда еще молодой любитель, Модестъ Ивановичъ горячо принялъ къ сердцу



ФАННИ ШТУКОВА 3-Я, ПЕРВАЯ ИСПОЛНИТЕЛЬНИЦА РОЛИ КАТЕРИНЫ ВЪ «ГРОЗЬ» ОСТРОВСКАГО  
НА СЦЕНЬ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.

ности жандармъ «необходимо справиться съ практическими требованиями жизни». «Она не уважила Марью Игнатьевну Кобанову, но она совершила грѣхъ: она сама своей пьеской занялась какимъ нибудь инымъ дѣломъ», — заключаетъ онъ.

Какъ ни дѣлки эти выводы, но критикъ «Московского Вѣстника» пошелъ еще далѣе своего собрата по перу. Отозвавшись весьма недружелюбно о мистицизмѣ, «такою дьявольскою сѣтью опутавшемъ душу Катерины», онъ выноситъ затѣмъ героинѣ «Грозы» такого рода приговоръ: «значительность Катерины съ перваго раза располагаетъ къ себѣ зрителя, — но только съ перваго раза, пока въ нее не вдумаеться; она заслуживаетъ не сочувствія, а только состраданія, какъ заслуживаютъ его эпилептики, слѣпые, хромые: жалѣть ихъ можно, стараться пособить имъ должно, но сочувствовать имъ эпиленси, слѣпотѣ и хромотѣ ужъ никакъ нельзя: это было бы презумируемо». Въ зависимости отъ объясненія характера героини авторъ до своего объясняетъ и сущность всей пьесы: «драма «Гроза» — драма только по названію, на самомъ же дѣлѣ это сатира, направленная противъ двухъ стариннѣйшихъ золъ, глубоко вкоренившихся въ «темномъ царствѣ» — противъ семейнаго деспотизма и мистицизма».

Таковы отчасти рецензенты. Не любопытнѣе всего, что у героини пьесы нашлись враги и въ привилегированномъ лагерѣ. Такъ критикъ «Нашего Времени», вставивъ на защиту старыхъ семейныхъ устоевъ, точно также не понялъ характера Катерины и не менѣе зло подшучивалъ надъ тѣмъ, что авторъ заставляетъ ее мечтать о всякихъ небылицахъ и «чуть-чуть не о переселеніи душъ».

Можно ли при этихъ условіяхъ упрекать первыхъ исполнительницъ роли «Катерины» въ томъ, что и въ ихъ пониманіи типа нашли отраженіе тѣ же взгляды? Наоборотъ, приступая къ разбору отзывовъ объ исполненіи, мы должны считаться съ этимъ, какъ съ неизбѣжнымъ фактомъ.

Наибольше любопытная рецензія о первой постановкѣ «Грозы» принадлежитъ перу покойнаго артиста Александринскаго театра Писарева. Тогда еще молодой артистъ, Модестъ Ивановичъ горячо принялъ къ сердцу







враждебныя выходки противъ пьесы и отвѣчалъ на нихъ большою статьею, помѣщенною затѣмъ, по настоянію извѣстнаго критика Аполлона Григорьева, въ Московской газетѣ «Оберточный Листокъ». Нечего и говорить, что художественное чутье подсказало будущему артисту болѣе глубокое пониманіе образа Катерины, и идею протеста противъ условій быта онъ относилъ къ общему впечатлѣнію драмы, а не къ непосредственному вліянію односторонне понятыхъ и рѣзко подчеркнутыхъ репликъ. Въ зависимости отъ этого рецензенту пришлось указать на весьма существенный недостатокъ исполненія Никулиной-Косицкой — артистки, которой была поручена роль Катерины въ Маломъ театрѣ.

«Она искусно ведетъ всю внутреннюю борьбу между движеніемъ страсти и мыслью о преступленіи,—говоритъ онъ. Но другая сторона борьбы— съ семьею исполняется менѣе удачно. Она обнаруживаетъ раздражительность, гнѣвъ и зрѣлость, недовольство, такъ что, какъ будто бы за нее и не боишься. Между тѣмъ, по нашему, Катерина должна имѣть побольше простодушія, женственности, неопытности, покорности судьбѣ и не сознательностью, не жалобами, а безсознательно, сама собою, своимъ положеніемъ должна возбуждать сочувствіе и жалость къ себѣ, какъ къ юной невинной жертвѣ, невольно влекомой своею несчастной судьбою къ роковой развязкѣ».

Дальнѣйшія исполнительницы роли Катерины такъ единодушно сходятся на признаніи пассивности этой мечтательной, мистически настроенной, натуры, что намъ странно слышать о такомъ толкованіи роли, при которомъ зритель можетъ видѣть въ героинѣ «Грозы» полную силу противницу Кабановой. Но, какъ мы видѣли, на это были свои причины.

Переходя къ дальнѣйшему разбору игры Никулиной-Косицкой, нельзя не признать артистку довольно подходящей исполнительницей роли Катерины. Ей никто не могъ отказать въ способности ярко и даже захватывающе проводить наиболѣе драматическіе моменты роли. Съ другой стороны, какъ уроженка Поволжья, прожившая тамъ до своего дебюта на сценическомъ поприщѣ, она близко знала обрисованный авторомъ бытъ и свободно владѣла народной рѣчью.

Но какъ разъ въ знаніи быта и приходится отказать петербургской исполнительницѣ роли Катерины. На Александринской сценѣ героиню «Грозы» изображала Снѣткова 3-я, молодая артистка, лишь за два года передъ тѣмъ выпущенная изъ казеннаго училища. Незадолго до постановки произведенія Островскаго она съ громаднымъ успѣхомъ выступала въ роляхъ Корделии и Дездемоны. Вся печать воздавала единодушныя похвалы исполненію, указывая на силу темперамента, поразительную красоту наружности и пластичность движеній.

Ожидали, что молодая артистка выйдетъ побѣдительницей и изъ третьяго испытанія. Но эти ожиданія далеко не оправдались. Прежде всего исполненіе Снѣтковой, по единогласному признанію публики, было совершенно лишено бытового колорита. «Она не знакома съ русскимъ бытомъ, видѣла русскихъ женщинъ только въ Петербургѣ, гдѣ такъ мало русскаго, а потому и не могла возвестъ свою роль на степень народнаго типа, какимъ создалъ ее Островскій»,—писалъ рецензентъ «Русскаго Инвалида». Въ «Сынѣ Отечества» еще болѣе рѣзко выражена та же мысль «г-жа Снѣткова 3-я въ роли жены Кабанова какъ будто бы забыла, что она играетъ русскую женщину, и дала намъ какую то Офелію, впрочемъ, очень красивую и эффектную». вмѣстѣ съ тѣмъ можно думать, что драматизмъ артистки былъ нѣсколько внѣшнимъ. Она добросовѣстно использовала неоспоримо драматическія положенія роли, но внутренняя сила того паѳоса, которымъ полна мятущаяся душа Катерины, не нашла выраженія въ ея передачѣ. «Г-жа Снѣткова очень молода; ей незнакомы еще страсти, сгубившія Кабанову»—замѣчаетъ одинъ изъ рецензентовъ.

Нельзя не упомянуть, что не только въ этомъ отношеніи московская исполнительница имѣла неоспоримыя преимущества надъ петербургской. Въ духовномъ обликѣ Никулиной-Косицкой было нѣчто родственное и драматизму и тихой лирикѣ настроеній Катерины. Вотъ какъ описываетъ, на примѣръ, артистка свои чувства послѣ первой удачно сыгранной роли. «Какъ мнѣ было хорошо въ этотъ вечеръ. Я и теперь не могу дать отчета, что я чувствовала, а такъ—просто было хорошо! И глядѣла я на луну и на

Волгу, а на Волгѣ слышались пѣсни бурлаковъ, то полныя радости; такъ покойна была эта ночь и все я пѣла пѣсни у открытаго окошка, и не было человѣка счастливѣе меня въ цѣломъ мірѣ!..» 1). Въ этихъ строкахъ невольно угадывается что-то родственное томительно сладостнымъ мечтамъ героини Островскаго.

Обращаясь къ дальнѣйшимъ участникамъ первыхъ спектаклей, надо прежде всего остановиться на исполненіи Садовскимъ роли Дикого.

Репутація этого артиста, какъ несравненнаго толкователя типовъ Островскаго, установилась слишкомъ прочно, и мы не будемъ вновь обращаться къ тому же вопросу. Скажемъ только, что и въ пору постановки «Грозы», т. е. до исполненія ролей Подхалюзина, Краснова, Куроѣдова, Ахова и Восьмибратова, онъ настолько успѣлъ зарекомендовать себя съ этой стороны, что одинъ изъ театральныхъ критиковъ восклицалъ въ восхищеніи отъ его игры: «языку дѣйствующихъ лицъ и г. Садовскому обязаны г. Островскій многими триумфами».

Что касается роли Дикого, то особенно любопытный отзывъ о ней находимъ мы въ воспоминаніяхъ Д. Корабчевскаго. Справедливо сближая однородные типы Китъ Китыча Брускова и Дикого, авторъ далѣе замѣчаетъ: «Ни одной черты, повторявшей собою что либо изъ типа Китъ Китыча, не было у Садовскаго въ Дикомъ. Это былъ не московскій, а захолустный купецъ стараго времени, командующій не только въ своей семьѣ, а и въ цѣломъ городѣ, заставляющій всѣхъ гнуться по его желанію, презирающій и осыпающій бранью каждаго, кто имѣетъ съ нимъ какое-нибудь дѣло. Какъ ни грубъ былъ Китъ Китычъ, а Дикой былъ еще грубѣе, лютѣе его; въ немъ было еще больше стихійной силы: онъ не огрызался, а набрасывался, гонялся за тѣмъ, кого онъ преслѣдовалъ. Таковъ онъ былъ въ короткой сценѣ съ Борисомъ въ I-мъ дѣйствиіи и съ Кулигинымъ въ 4-мъ; нѣсколько мягче онъ былъ только на сценѣ съ Кабанихой. Глядя на него, дѣйствительно, страшно дѣлалось за тѣхъ, кто отъ него зависѣлъ. Луч-

---

1) См. Гацисскій «Знаменитые люди Нижегородскаго Поволжья».

шаго олицетворенія «жестокихъ нравовъ», чѣмъ этотъ внушающій всѣмъ ужась и ненависть старикъ, въ старомодномъ картузѣ съ большимъ козырькомъ и въ длинномъ кафтанѣ, какъ его игралъ Садовскій, нельзя себѣ и представить».

Обращаясь къ исполнителю той же роли на Александринской сценѣ, мы не только не можемъ сравнивать его съ г. Садовскимъ, но должны признать, что при его передачѣ задуманный авторомъ типъ подвергся самому глубокому искаженію. Исполнитель этотъ—Бурдинъ, артистъ пользовавшійся почти такими же симпатіями Островскаго, какъ и Садовскій, но, въ противоположность своему московскому собрату, терпѣвшій въ его піесахъ неизмѣнное фіаско.

То же повторилось и въ данномъ случаѣ. «Г. Бурдинъ—находимъ мы на страницахъ «Русскаго Инвалида»—игралъ по своему обыкновенію старательно, но на этотъ разъ извратилъ характеръ представляемаго имъ лица. Дикой вышелъ у него человѣкомъ суетливымъ и комическимъ по наружности, между тѣмъ какъ онъ комиченъ только по внутреннему смыслу своему. Для насъ Дикой смѣшонъ, но не былъ онъ смѣшонъ въ той средѣ, въ которой жилъ». Совершенно однородны отзывы и другихъ газетъ. На этотъ разъ артиста не спасли и его добрыя отношенія съ представителями прессы. Даже рецензентъ «Музыкальнаго и Театральнаго Вѣстника», за нѣсколько дней передъ тѣмъ горячо защищавшій Бурдина отъ нападокъ своихъ собратій по перу, долженъ былъ признать, что въ роли Дикого его любимецъ просто на просто «слабъ».

Но если въ роли Дикого мы должны признать неоспоримое первенство Садовскаго, то талантливому г. Васильеву, Тихону Кабанову Малаго театра, придется долго оспаривать лавры лучшаго исполнителя этой роли. Достаточно сказать, что на петербургской сценѣ ее игралъ гениальный Мартыновъ.

Впрочемъ, та или иная оцѣнка дарованій артистовъ не можетъ вліять на рѣшеніе вопросовъ о лучшемъ или худшемъ исполненіи отдѣльной роли. Случайное совпаденіе внѣшнихъ данныхъ, возможность наблюдать недоступную для другого среду, наконецъ большее увлеченіе ролью—все это



Е. М. ЛЕВКЪЕВА (ВАРВАРА) И И. О. ГОРБУНОВЪ (КУДРЯШЪ) НА ПЕРВОМЪ ПРЕДСТАВЛЕНИИ «ГРОЗЫ»  
ОСТРОВСКАГО ВЪ АЛЕКСАНДРИНСКОМЪ ТЕАТРЪ.

шого единственного экземпляра «Грановъ», «Възъ» этотъ изъшавшій въ свѣтъ въ 1880-мъ году, въ старинномъ картузѣ съ большимъ козырькомъ и въ длинномъ кафтанѣ, какъ его игралъ Садовскій, не вѣдалъ себя въ провинціи.

Обращаясь къ исполнителю той же роли на Александринской сценѣ, мы не только не можемъ сравнивать его съ г. Садовскимъ, но должны признать, что при его передачѣ литературный авторомъ типъ подвергся самому глубокому искаженію. Исполнитель этотъ—Бурдинъ, артистъ пользовавшійся почти такими же славными Островскаго, какъ и Садовскій, но, въ противоположность своему московскому собрату, терпѣвшій въ его пьесахъ неизмѣнное фіаско.

То же повторилось и въ данномъ случаѣ. «Г. Бурдинъ—находимъ мы на страницѣ «Русскаго Вѣстника»—игралъ не своему обыкновенію старательно, но и въ этотъ разъ измѣтилъ характеръ представляемаго имъ лица. Дикой имѣлъ у него чересчуръ смѣтливый и комическій, но наружности, между тѣмъ какъ въ комиченъ только по внутреннему смыслу своему. Дикъ былъ Дикимъ смѣшнымъ, но не былъ онъ смѣшнымъ въ той средѣ, въ которой жилъ. Совершенно однородны отзывы и другихъ газетъ. На этотъ разъ артиста неслили и въ добрыя отношенія съ представителями прессы. Даже «Музыкальное и Театральное Вѣстникъ», на несколько дней перелетѣвъ горло издѣвавшей Бурдина отъ дѣлакомъ своихъ собратовъ по лору, долженъ былъ признать, что въ роли Дикого его любимецъ просто на просто «слабъ».

Но если въ роли Дикого мы должны признать неоспоримое первенство Садовскаго, то талантливому г. Васильеву Тихому Кабанову Малаго театра, придется долго оспаривать лавры лучшаго исполнителя этой роли. Достъ

Впрочемъ, та или иная оцѣнка дарованій артистовъ не можетъ служить мѣриломъ о лучшемъ или худшемъ исполненіи отдѣльной роли. Случайныя совпаденія въ числѣ данныхъ, возможность наблюдать непосредственно или другому кругу, или иному большаго успѣха ролью—все это







создаетъ важныя преимущества даже для артиста несравненно меньшаго дарованія. Поэтому и въ данномъ случаѣ приходится быть строго объективнымъ въ своихъ выводахъ.

Сравненіе между Васильевымъ и Мартыновымъ было уже однажды сдѣлано. Во время гастролей петербургскаго комика въ Москвѣ, извѣстный театральнй критикъ А. Н. Баженовъ не преминулъ сопоставить его исполненіе роли Тихона съ исполненіемъ Васильева. Заключительный выводъ оказался не въ пользу Мартынова. Но несмотря на все наше уваженіе къ вдумчивому и тонкому рецензенту, мы позволимъ себѣ горячо оспаривать его приговоръ.

Дѣло въ томъ, что репертуаръ Островскаго несъ съ собой не только новые типы. Мѣнялся самый стиль драматическаго письма. Сглаживалась яркость положеній, не гнались за задоромъ діалога, рисунокъ пьесъ пріобрѣталъ все большую мягкость. Но стиль сценической лишь мало-помалу утрачивалъ старую подчеркнутость. И нѣтъ сомнѣній, что первое время не безъ борьбы отрѣшались отъ традицій прошлаго. И вотъ какъ разъ на то, отъ чего, по нашему глубокому убѣжденію, могъ лишь сознательно отказаться Мартыновъ, и указываетъ критикъ, какъ на преимущество игры Васильева.

Такъ, напримѣръ, Баженовъ съ самымъ неподдѣльнымъ восхищеніемъ передаетъ о громкихъ рукоплесканіяхъ, которыми покрывала публика при исполненіи Васильева фразу перваго акта: «угадала, братъ!» Мы и вообще отвыкли теперь отъ аплодисментовъ, раздающихся не только среди акта, но даже среди явленія. И тѣмъ болѣе странно, что ихъ могла вызвать такая безобидная, не выступающая рѣзкимъ пятномъ на фонѣ остальнаго діалога фраза. Если подобными приемами достигалась особая «яркость и живость» въ изображеніи Кабанова, то едва ли дѣло обошлось безъ рѣзкой подчеркнутости, хотя это и отрицаетъ критикъ <sup>1)</sup>. Наша мысль невольно переходитъ къ болѣе вдумчивому, я сказалъ бы даже, болѣе лирическому

---

<sup>1)</sup> Любопытно, что въ дальнѣйшемъ Баженовъ уже не судилъ о достоинствѣ игры по вызовамъ среди акта и ставилъ порою въ заслугу артисту, какъ, напримѣръ, это было въ отношеніи Самойлова, умѣніе произнести монологъ, не вызвавъ рукоплесканій.

исполненію Мартынова, который обладалъ завиднымъ по тому времени искусствомъ возможно рѣже срывать хлопки.

Несравненно значительнѣе, съ нашей точки зрѣнія, то, что Мартыновъ углубилъ душевный разладъ Тихона. По словамъ М. И. Писарева, также сопоставлявшаго игру двухъ артистовъ, при его передачѣ «порывы человѣческаго чувства громче и глубже раздаются изъ груди Кабанова». И если все подтверждаетъ не меньшій, чѣмъ у Васильева, даръ Мартынова отбѣнять комическія положенія роли, то, съ другой стороны, мы слышимъ несравненно рѣже о способности Васильева такъ глубоко трогать сердца, какъ это удавалось петербургскому артисту, заставлявшему публику рыдать въ послѣднемъ актѣ «Грозы».

Трудно передать единодушное восхищеніе Мартыновымъ въ роли Кабанова. Показателемъ его всего ярче могутъ служить слѣдующія строки рецензіи «Музыкальнаго и Театральнаго Вѣстника»: «г. Мартыновъ исполнилъ роль Кабанова, какъ въ выраженіи характера этой личности, такъ и въ положеніяхъ драмы геніально, такъ что воображеніе зрителя отказывается представить что нибудь выше этого исполненія».

Что сказать объ остальныхъ исполнителяхъ? Рецензенты удѣляли слишкомъ мало вниманія разбору ихъ игры и передъ нами, вмѣсто яркихъ характеристикъ,—лишь бѣглыя, наскоро написанныя, замѣтки.

На петербургской сценѣ пьеса шла въ бенефисъ Линской. Бенефицианткѣ, за незначительными недочетами, вполне удалась роль Кабанихи. Этому легко повѣрить, зная свойство ея дарованія. Репертуаръ Островскаго засталъ артистку уже опытною исполнительницею, пользовавшеюся большимъ успѣхомъ въ водевиляхъ и легкихъ комедіяхъ. Очень можетъ быть, что артистка не сумѣла бы справиться съ новыми типами, но на выручку пришли благоприятныя обстоятельства частной жизни. Выйдя замужъ за извѣстнаго петербургскаго богача Громова, артистка въ теченіе нѣсколькихъ лѣтъ прожила въ той патриархальной купеческой средѣ, которую рисуетъ Островскій. Немудрено поэтому, что, вновь постушивъ на сцену, она сдѣлалась неподражаемой исполнительницей ролей купчихъ.

Сочувственно отзывались и о Рыкаловой, изображавшей Кабаниху на сценѣ Малаго театра.

Неудачны были и на московской и на петербургской сценѣ исполнители роли Бориса (Чернышевъ и Степановъ). Впрочемъ, критика не рѣшалась опредѣленно отмѣчать недостатки ихъ игры. Въ этомъ случаѣ указывали на расплывчатость въ обрисовкѣ типа. «Борисъ долженъ быть безцвѣтенъ, потому что самодурство дяди выѣло въ немъ всякій цвѣтъ»,—говорить одинъ изъ критиковъ.

Варвару и Кудряша изображали на петербургской сценѣ Горбуновъ и Левкѣва. Это была очень бойкая пара, хотя артистку упрекали въ томъ, что она черезчуръ опростила типъ богатой купеческой дочки.

Въ Москвѣ выдѣлилась передачей роли Феклуши прекрасная комическая старуха, С. П. Акимова.

Изъ остальныхъ исполнителей никто не выдвинулъ особенно ярко свою роль. Въ отношеніи ихъ то тамъ, то тутъ звучатъ порой даже довольно рѣзкіе упреки. Не дѣлая отдѣльныхъ характеристикъ за отсутствіемъ болѣе или менѣе объективныхъ данныхъ, скажемъ только, что московская труппа была болѣе чувствительна къ пониманію типовъ Островскаго. По крайней мѣрѣ, по адресу ея раздавалось несравненно меньше обвиненій въ неспособности передать народный колоритъ пьесы.

Такъ была сыграна «Гроза» пятьдесятъ лѣтъ назадъ.

Въ противоположность остальнымъ произведеніямъ какъ самого Островскаго, такъ и Гоголя и Грибоѣдова пьеса появилась на сценѣ до выхода въ печати. Такимъ образомъ, авторъ въ полномъ смыслѣ слова довѣрялъ актерамъ судьбу своего произведенія. И каковы бы ни были частичные промахи и недочеты, справедливость требуетъ сказать, что обѣ столичныя труппы съ полнымъ успѣхомъ вышли изъ труднаго испытанія.

И въ Москвѣ и въ Петербургѣ пьеса имѣла исключительный успѣхъ. О спектаклѣ въ Александринскомъ театрѣ мы находимъ въ одномъ изъ отчетовъ: «Всѣ петербургскіе литераторы присутствовали при представленіи. Авторъ былъ вызванъ нѣсколько разъ при единодушныхъ рукоплесканіяхъ

## ПЕРВАЯ ПОСТАНОВКА «ГРОЗЫ».

публики. Виноватъ, было въ залѣ двое или трое шикальщиковъ, но голоса ихъ были каплею въ морѣ, крикомъ сверчка среди бури».

Трудно сказать, во сколько разъ возросло бы число протестантовъ, если бы исполнительница главной роли внесла еще болѣе пассивной покорности въ обликъ Катерины. Но пути такого, на нашъ взглядъ, болѣе тонкаго пониманія героини «Грозы» были намѣчены лишь дальнѣйшими исполнительницами.

Среди нихъ заслуживаетъ особеннаго вниманія покойная Стрепетова. Прекрасная бытовая артистка, П. А. вмѣстѣ съ тѣмъ могла несравненно ярче своихъ предшественницъ оттъннить и болѣе глубокия черты характера Катерины. Ея натурѣ былъ сродни не только романтизмъ, но и порывы къ чистому экстаическому самоуглубленію.

«При моемъ живомъ воображеніи я необыкновенно ясно представляла себѣ рай, престолъ вѣчнаго Бога, ангеловъ, и мнѣ было такъ тихо и хорошо, что я боялась даже пошевелиться. Въ такое время я совершенно забывала не только о театрѣ, а даже вообще о жизни»,—говоритъ артистка въ той главѣ воспоминаній, гдѣ подробнѣе останавливается на своихъ религіозныхъ исканіяхъ.

И можно думать, что подобное же стремленіе Катерины отрѣшиться отъ всего земного и считала Стрепетова тѣмъ центральнымъ моментомъ, въ зависимости отъ котораго долженъ быть компанованъ весь остальной рисунокъ роли. По крайней мѣрѣ, всѣ писавшіе о ней особенно подробно останавливаются на сценѣ съ Варварой и говорятъ, что раньше непонятная фраза:—«отчего люди не летаютъ?» въ устахъ этой артистки впервые прозвучала глубоко захватывающимъ порывомъ, будившимъ въ сердцахъ зрителей отвѣтную тоску вѣчно осязаемыхъ, но неудовлетворенныхъ мечтаній.

Но тутъ мы уже выходимъ изъ рамокъ нашего очерка.

Стрепетовская Катерина—Катерина позднѣйшей эпохи.

Той эпохи, когда пьеса перестала быть откликомъ на жгучіе вопросы современности, на фонѣ потускнѣвшихъ красокъ быта еще плѣнительнѣе и ярче засіялъ великій женскій образъ, созданный дивнымъ гениемъ Островскаго.

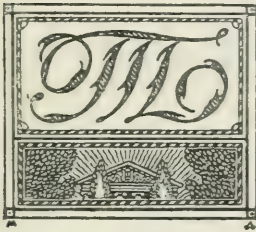
# ОКОЛО ТЕАТРА.

(Листки изъ записной книжки).

П. А. РОССІЕВА.

## I.

Орловскій городской театръ. — П. М. Медвѣдевъ и его артисты. — Е. Г. Медвѣдева, Н. Н. Кудрина, П. Θ. Солонинъ.—Анекдотъ про А. К. Ильинскаго.—Θ. А. Куманинъ и его журналъ «Артистъ».—На юбилей М. Н. Ермоловой.—Конецъ «Артиста».



ТЕАТРЪ въ Орлѣ созданъ и окрѣпъ на почвѣ воспоминаній о помѣщичьихъ театрахъ, которые заводились въ Орловской губерніи, какъ и въ другихъ; расцвѣтъ его начался, можно сказать, съ середины 70-хъ годовъ, когда антрепренеромъ сдѣлался покойный Петръ Михайловичъ Медвѣдевъ, не менѣе извѣстное всей Россіи, чѣмъ Петербургу, артистическое имя. Я, разумѣется, не помню той поры, но знаю, что уже въ 1873—74 годахъ на орловской театральной сценѣ подвизались такіе талантливые актеры, какъ Кольцовъ, Лазаревъ, Максимовъ и ярко переливались звѣзды большихъ дарованій Стрепетовой и Е. А. Корбіель; В. Н. Давыдовъ и М. Г. Савина также дышали «милою сердцу» пылью этихъ подмостковъ и здѣсь же великолѣпный самородокъ, М. Т. Ивановъ-Козельскій, почувствовалъ свое призваніе и сказалъ себѣ: «и я актеръ», подобно тому какъ Корреджіо воскликнулъ: *anche io son pittore!* (и я живописецъ!), когда почувствовалъ свое призваніе передъ *Madonna di san Sisto* Рафаэля. Какъ чуткій и хорошо изучившій дѣло человѣкъ, Медвѣдевъ понималъ, что нельзя привлечь орловцевъ въ театръ, гдѣ подвизались бы ничтожные лицедѣи. Сравнительная близость Орла къ Москвѣ позволяла многимъ, кто ѣзживалъ въ Бѣлокаменную, наслаждаться игрою труппы Малаго театра и въ силу этого предъявлять болѣе строгія требованія къ своему провинціальному театру. Уже и тогда, т. е. за 35 лѣтъ до нашего времени, артисты получали почти министерское жалованье; въ самомъ дѣлѣ, отъ почтеннаго орловскаго старожила

С. Н. Гаврилова, преподавателя въ среднихъ учебныхъ заведеніяхъ и корреспондента въ столичныя изданія, я слышалъ, что, наприм., Стрепетова и Корбіель получали, кромѣ бенефиса, по 500 рублей ежемѣсячно. А подношенія! они чего-нибудь стоили... Если, несмотря на полный разгромъ помѣщичьяго благополучія, столбовые театралы все-таки умоляли актрисъ принять въ даръ... вагонъ свѣжихъ огурцовъ, то какъ же сорили они деньгами тогда, когда воздухъ былъ еще напоенъ благоуханіемъ «выкупныхъ»! «Дѣти» далеко шагнули сравнительно съ «отцами», которые (напримѣръ, въ нижегородской труппѣ Шаховского) получали на содержаніе въ мѣсяцъ пудъ ржаной муки, двадцать фунтовъ крупы и деньгами 10 рублей ассигнаціями.

Послѣ Медвѣдева орловскій театръ перешелъ во власть Лоухина и Воронкова; послѣ Воронкова, съ 1883 года въ немъ опять сталъ «священнодѣйствовать» Медвѣдевъ; составъ труппы мѣнялся, освѣжаясь новыми лицами, и на этотъ разъ театръ озаряли таланты, такъ что даже Зоиль не рѣшился бы сказать про Медвѣдева и его сотрудниковъ: «самъ толстъ, его артисты тощи». Въ теченіе трехъ зимнихъ сезонъ (до 1886 года) орловскіе театралы перевидали прекрасныхъ артистовъ, какъ: Екатерина Герасимовна Медвѣдева († 3 марта 1898 г.), Татьяна Ивановна Понизовская, Наталья Николаевна Кудрина, П. М. Медвѣдевъ, Петръ Ѳедоровичъ Солонинъ († 1896 г.), М. М. Дольскій и менѣе даровитые, но видные артисты, Д. М. Озеровъ (братъ Медвѣдева), Надимовъ-Рассатовъ, Я. Ѳ. Самаринъ (Быховець) и мн. др. Къ этому времени относится мое знакомство съ театромъ и его дѣятелями, причемъ мнѣ довелось видѣть именно медвѣдевскій театръ, считавшійся образцовой школою и вмѣстѣ лучшей рекомендаціей для тѣхъ, кто изъ нея выходилъ. Медвѣдева, Кудрина и Солонинъ, не говоря уже о самомъ Петрѣ Михайловичѣ, позже стали любимцами москвичей, выступивши на сценѣ театра г. Корша, когда этотъ театръ блисталъ талантами, соперничая не только съ петербургскимъ Александринскимъ театромъ, но даже съ величавымъ московскимъ «Домомъ Щепкина». Историкъ, несомнѣнно, отмѣтитъ заслуги и Медвѣдевыхъ, и Кудри-



ной, и Солонина, и комика-простака Дольскаго, рано похищеннаго смертью, какъ и малорусскій, похожій на него талантомъ, собратъ Максимовичъ, но исторія пишется медленно... Между тѣмъ, корифеи сошли со сцены и память о нихъ понемногу изглаживается.

Тайна успѣха, сопровождавшаго дѣятельность Медвѣдева, заключалась въ общемъ для всѣхъ, болѣе или менѣе даровитыхъ, общественныхъ дѣятелей законѣ; его выразилъ Альма Тадема, прославленный художникъ, въ слѣдующихъ словахъ: «тайна моего успѣха заключается въ томъ, что я всегда оставался вѣренъ себѣ, что я всегда работалъ самъ, не подражалъ другимъ, зналъ, въ чемъ моя сила, и не заходилъ въ чужую область. Кто хочетъ достигнуть чего-либо въ жизни, имѣя талантъ, долженъ быть прежде всего самимъ собою». Приведенныя слова цѣликомъ приложимы къ покойному Медвѣдеву, какъ къ актеру и руководителю труппы. Онъ былъ властенъ, но не досадливъ; требователенъ, но не придирчивъ. Онъ беззавѣтно любилъ сцену и требовалъ отъ посвятившихъ себя ей тоже любовнаго отношенія, все равно: былъ ли это «первый сюжетъ», или «реквизиторъ», на обязанности котораго лежитъ собираніе потребнаго для пьесы. И вотъ помню: идетъ мелодрама «Волчья пасть», передѣланная изъ романа Золя «Assommoir». Надо «давать занавѣсъ», но Медвѣдевъ по обыкновенію заглянулъ на сцену, окинулъ ее, изображающую на эготъ разъ прачешную, и слышно: «Реквизитора! помощника режиссера!» Они тутъ же и по тону голоса его чуютъ непріятность. Все живое ежится.

— Гдѣ лохань на правой авансценѣ?

Виноватое молчаніе.

— Ахъ, вы...

Мелодрама превращается въ трагедію; помощникъ режиссера успѣлъ обратиться въ бѣгство, но для реквизитора отступленія не было и съ нимъ случилось то же, что и съ библейскимъ Авессаломомъ; впрочемъ, сынъ Давида зацѣпилъ своими космами за сукъ дерева и повисъ, волосы же Матвѣя попросту очутились въ кулакѣ Медвѣдева; вообще, онъ не прочь былъ, какъ выражаются въ Орлѣ, «отвалтузить за волосы».

П. М. Медвѣдевъ былъ превосходенъ въ роляхъ «комиковъ-резонеровъ», причемъ отживающіе типы и представители былого барства находили въ немъ свой фокусъ, въ которомъ они сосредоточивались; талантъ и наблюдательность одинаково помогали ему при созданіи образа, и понятно, что какой-нибудь дореформенный городничій Градобоевъ, купецъ Дикой, плутъ Расплюевъ, помѣщикъ-тюфякъ, понятно, что всѣ такіе русскіе люди ярче и отчетливѣе представлялись Медвѣдевымъ, который достаточно ихъ перевидалъ въ скитаньяхъ по Россіи, чѣмъ нынѣшними актерами, которые родились послѣ значительнаго видоизмѣненія и Градобоевыхъ, и Дикихъ, и Расплюевыхъ... И до конца дѣятельности Медвѣдевъ сохранилъ запасъ творческой силы, все равно какъ Е. Г. Медвѣдева поражала избыткомъ врожденнаго комизма. Это была вторая С. П. Акимова († 1889). Какъ она умѣла перевоплощаться, представляя женскіе типы Островскаго! Какимъ стройнымъ концертомъ являлось представленіе, наприм., «Доходнаго мѣста», гдѣ Жадова изображалъ Солонинъ, Юсова—Медвѣдевъ, Кукушкину представляла Медвѣдева, а одну изъ дочерей ея—Кудрина!

Н. Н. Кудрина уже давно покинула сцену и поселилась въ Казани. Но старые театралы должны помнить эту артистку-художницу, на мѣстѣ которой, хотя бы у г. Корша появлялись многія актрисы съ дарованіемъ, но ни одна изъ нихъ не замѣнила Кудриной въ бытовыхъ роляхъ. Много лѣтъ прошло, многое-множество портретовъ и картинъ усвоено памятью; но какъ живые до сихъ поръ стоятъ предъ глазами образы милой крестьянской дѣвушки въ извѣстныхъ сценахъ несчастнаго М. А. Стаховича <sup>1)</sup> «Ночное», или Варвары (изъ «Грозы» Островскаго). Историкъ театра воздастъ должное Кудриной за талантъ ея и еще болѣе за то, что она неуклонно возвышала, очеловѣчивала изображаемыхъ ею женщинъ. Если скажемъ, старость есть разрушеніе организма и, тѣмъ самымъ,—явленіе не радостное, то вдвойнѣ надо славить Доминикино, изобразившаго въ лицѣ столѣтняго блаженнаго Іеронима красоту, до которой можетъ возвы-

<sup>1)</sup> Его убили благодѣтельствованный имъ бурмистръ и крестьянинъ (1858 г.).



М. Т. ИВАНОВЪ-КОЗЕЛЬСКИИ ВЪ РОЛИ ФЕРДИНАНДА  
«КОВАРСТВО И ЛЮБОВЬ» ШИЛЛЕРА.

П. М. Медвѣдевъ былъ преемственъ въ ролѣхъ «комичавъ-револю-  
ционна» типа, приближающаго типа и представители былого барства нахо-  
дились на полъ свой фокусъ, въ которомъ они сосредоточивались; талантъ  
и наблюдательность, одинаково помогали ему при созданиіи образа, и по-  
нятию, что такой-нибудь дореформенный городничій Градобоевъ, купецъ  
Димой плутъ Расплюевъ, помещикъ-тюфакъ, понятно, что всѣ такіе рус-  
ские люди ярче и отчетливѣе представлялись Медвѣдевымъ, который доста-  
точно ихъ перевидалъ въ скитанствѣ по Россіи, чѣмъ нынѣшними акте-  
рами, которые родились послѣ значительнаго видоизмѣненія и Градобое-  
выхъ, и Дикихъ, и Расплюевыхъ. И до конца дѣятельности Медвѣдева  
сохранилъ запасъ творческой силы, все равно какъ Е. Г. Медвѣлева пора-  
жала избыткомъ врожденнаго реализма. Это была вторая С. П. Акимона  
(† 1889). Какъ она умѣла перевоплощаться, представляя женскіе типы  
Островскаго! Какимъ стройнымъ концертомъ являлось представленіе, наприм.,  
«Доходнаго мѣста», гдѣ Ждановъ изображалъ Солонинъ, Юсова—Медвѣдевъ,  
Кукушкину представляла Медвѣдева, а одну изъ дочерей ея—Кудрина!

Н. Н. Кудрина еще давно покинула сцену и поселилась въ Казани.  
Но старые театралы помнятъ эту артистку-художницу, въ мѣстѣ  
которой, когда-то у Е. Г. Медвѣлева появились многія актрисы съ дѣтскими,  
но ни одна изъ нихъ не сравнилась Кудриной въ бытовыхъ роляхъ. Много  
дѣтъ прошло, минуло множество портретовъ и картинъ усвоенныхъ мѣстѣхъ;  
но какъ живые до сихъ поръ стоятъ предъ глазами образы милой крестьян-  
ской дѣвушки въ извѣстныхъ сценахъ несчастнаго М. А. Стаховича <sup>1)</sup>  
«Ночное», или Варвары (или «Гроза» Петрова). Историкъ театра  
воздастъ должное Кудриной за талантъ ея и еще болѣе за то, что она  
неуклонно возвышала, очеловѣчивала изображаемыхъ ею женщинъ. Если  
скажемъ, старость есть разрушеніе организма и, тѣмъ самымъ, — явленіе  
не разностное, то вдвойнѣ надо славить Доминикино, изобразившаго вл-  
щій столѣтняго блаженнаго Иеронима красоту, до которой можетъ возвы-

<sup>1)</sup> Въ убогой издательствѣ изданъ имъ «Историческое изображение жизни и творчества П. М. Медвѣдева» (Издательство «Искусство», 1964 г.).





ситься и, казалось бы, дряхлый старецъ. Такъ и въ отношеніи Н. Н. Кудриной. Артистка инстинктивно боялась пошлости и старалась всѣми силами обнаружить признаки нравственнаго, того, что должно трогать нашу душу въ каждой роли, за которую она бралась. Это весьма важно имѣть въ виду, припоминая, что стихіей Кудриной былъ, главнымъ образомъ, театръ Островскаго и что изъ всѣхъ выдающихся нашихъ писателей XIX столѣтія Островскій наименѣе повиненъ въ идеализаціи русской женщины... Кудрина съ честью сошла со сцены и даже преждевременно: ее любила Москва и цѣнили серіозные критики.

Петръ Ѳедоровичъ Солонинъ кончилъ печально. Онъ былъ родомъ изъ Саратова и навсегда сохранилъ характерные оттѣнки поволжскаго говора, что придирчивая критика любила ставить на видъ талантливому артисту, забывая про замѣчательнаго артиста С. В. Шумскаго, который шепелявилъ и все-таки восхищалъ театраловъ, какъ Чацкій, Кречинскій и т. п. Солонинъ выступилъ на коршевской сценѣ, послѣ службы въ Орлѣ, и встрѣченъ былъ московской критикою почти нерадушно; онъ завоевалъ мѣсто любимца публики только талантомъ, да и красавецъ былъ. Ставши извѣстнымъ, Петръ Ѳедоровичъ получалъ приглашенія выступить гастролеромъ, и провинціальныя антрепренеры сажали его въ кассы, какъ приманку; что-же? рыба (понятно, какого рода), дѣйствительно, охотно клевала, радуя сердце антрепренера и щекоча самолюбіе красавца-мужчины. Истиннымъ торжествомъ для Солонина на коршевской сценѣ была постановка «Горя отъ ума» въ октябрѣ 1886 года. Спектакль явился цѣлымъ событіемъ въ московско-театральной жизни, вѣроятно, еще не изгладившимся изъ памяти старыхъ москвичей. Какъ театръ въ Богословскомъ переулкѣ подготовлялъ прекрасное зрѣлище, объ этомъ писалось не разъ <sup>1)</sup>. Повторяться не стоитъ. Я хочу только сказать, что Солонинъ игралъ Чацкаго и имѣлъ большой, вполне имъ заслуженный, успѣхъ; этотъ успѣхъ долженъ быть тѣмъ болѣе отмѣченъ, что П. Ѳ. Солонина «знатоки

---

<sup>1)</sup> См. «Историч. Вѣстн.», октябрь, 1907, стр. 176—177.

дѣла» считали непригоднымъ вообще для «салонныхъ піесъ».—«Какой онъ баринъ! былъ приказчикомъ въ Саратовѣ»... (Когда-то Д. В. Аверкіевъ высокомѣрно отозвался объ Ивановѣ-Козельскомъ: «какой это Гамлетъ! какой это Акоста! это—военный писарь!») Помилуйте, да Солонинъ не умѣетъ и фрака-то носить. Это—рубашечный герой... типичное московское выраженіе. Кстати: сколько подобныхъ реченій пропадаетъ зря въ Бѣлокаменной, вслѣдствіе того, что у Даля (казака Луганскаго) не нашлось преемниковъ! Вотъ примѣръ: иду я какъ-то осенью, подъ вечеръ, Яузскимъ бульваромъ; подходитъ парень—здоровякъ и проситъ «монетку».

— Собогаволите, господинъ, потому какъ я—безработный.

Спрашиваю: ремесленникъ онъ, или нѣтъ?

— Мы,—отвѣчаетъ: по бѣлой рубашкѣ.

— Что это означаетъ: «по бѣлой рубашкѣ?»

— А въ половыхъ, значитъ, по трахтерамъ состояли.

Развѣ не характерно?

Въ расцвѣтѣ силъ, когда успѣхъ Солонина все росъ и росъ, онъ неожиданно «вышелъ» изъ состава труппы Корша и помѣшался. Въ провинціальномъ городѣ, куда онъ пріѣхалъ съ сотоварищами на гастроли, Петръ Ѳедоровичъ, уже обращавшій на себя вниманіе нѣкоторыми странностями, вдругъ сталъ волноваться и заговорилъ явно несуразно, предлагая окружающимъ проекты нелѣпаго инженернаго свойства. Пѣсня спѣта: Солонинъ умеръ для сцены <sup>1)</sup> и вскорѣ скончался. Ампула злополучнаго артиста занимали у Корша: покойные Рощинъ-Инсаровъ, Трубецкой, Шуваловъ, Ильинскій, всѣ они отмѣчены талантомъ, но глядя на нихъ, всякій разъ вспоминалось о Солонинѣ: ни его красоты, ни его захвата, ни непосредственности. Рощина-Инсарова пріятнѣе было смотрѣть въ роляхъ фатовъ, чѣмъ героевъ-любовниковъ; Трубецкой и Шуваловъ брали больше трудолюбіемъ; Ильинскій отличался нервностью, до которой, однако, не подымался

---

<sup>1)</sup> Это было въ 1891 г.



его талантъ. Александръ Корнильевичъ Ильинскій, къ его огорченію, сдѣлался героемъ анекдота, когда служилъ въ антрепризѣ Е. Н. Горевой, театръ которой и театръ покойной Абрамовой конкурировали съ театромъ Корша. Руководить дѣломъ госпожа Горева пригласила П. Д. Боборыкина, который повелъ дѣло въ широкомъ масштабѣ; впрочемъ, г. Боборыкинъ скоро отрясъ прахъ сего театра отъ ногъ своихъ, но, кажется, онъ, а не иной кто, поставилъ на горевской сценѣ драму Гюго «Маріонъ де Лормъ». Между этой драмою и сочиненіемъ Дюма «Дама съ камеліями» есть сходство: обѣ пьесы возвышаютъ очистившихся и спасенныхъ любовью падшихъ женщинъ. Маріонъ изображала Е. Н. Горева; представленіе такъ понравилось многочисленнымъ зрителямъ, что передъ разѣздомъ они стали дружно вызывать артистку-антрепренершу. И вотъ выходитъ А. К. Ильинскій. Все стихаетъ.

— Госпожа Горева сейчасъ упала въ обморокъ; извиняется, что не можетъ выйти на вызовы,—отчетливо произноситъ премьеръ, поклонился и исчезъ.

Анекдотъ этотъ долго ходилъ по Москвѣ; я слышалъ его впервые отъ Федора Александровича Куманина, основателя журналовъ: «Артистъ», «Театральная Библіотека» и «Театраль» и издателя беллетристическихъ сборниковъ. Куманинъ умеръ 24 апрѣля 1896 года, 41 года, отъ воспаления въ брюшинѣ, и погребенъ на кладбищѣ Данилова монастыря. Театру Федоръ Александровичъ былъ «безъ лести преданъ». Чуждый зависти и недоброжелательства, Куманинъ во всякую минуту готовъ былъ явить свою услугу и поддержку, кто бы ни нуждался въ нихъ. Это онъ окрылил кокетливо-граціозное поэтическое дарованіе Т. Л. Щепкиной-Куперникъ, у него въ «Артистѣ» развернулся недавно скончавшійся Василій Михайловичъ Михеевъ; онъ холилъ и обращалъ всеобщее вниманіе на молодя дарованія В. Ф. Комисаржевской, М. А. Потоцкой, Л. Б. Яворской, мастерски оттѣняя, какъ критикъ, особенности и своеобразности дарованій каждой изъ названныхъ артистокъ. Много ли найдется и среди завзятыхъ театраловъ такихъ, которые бы поѣхали насладиться игрой талантливой артистки или талантли-

ваго артиста за 500, 700 верстъ? А Куманинъ паломничалъ. Узнавши, разъ, что г-жа Комисаржевская подвизается въ Старой Руссѣ, онъ отправился туда и писалъ восторженные отзывы, которые заставили Петербургъ обратить наконецъ вниманіе на замѣчательную дочь нѣкогда замѣчательнаго пѣвца.

Я кончалъ гимназію и такъ увлекался театромъ, что согрѣшилъ комедіей. «Въ крови горѣлъ огонь желанія»... славы. Ахъ, я не зналъ тогда Шопенгауэра, я не зналъ, что этотъ «франкфуртскій мудрецъ» (по выраженію ученика его Гвиннера) изрекъ: «слава и юность сразу—слишкомъ много для смертнаго». Свою комедію я послалъ Ѡ. А—чу «на просмотръ»; вскорѣ раскаялся: зачѣмъ я дерзнулъ? На память приходилъ Лессингъ въ «Натанъ Мудромъ»: горшокъ желѣзный хочетъ быть вынутымъ изъ печи серебрянымъ ухватомъ. Между тѣмъ, письмо отъ Куманина: «ѣду съ юга чрезъ вашъ Орелъ, тогда-то и въ такомъ-то часу. Пріѣзжайте на вокзалъ—познакоимся; увидите бородатаго человѣка, въ парусиновомъ балахонѣ; буду васъ искать глазами». Въ условный вечеръ и часъ я былъ на дебаркадерѣ и мы познакомились. Съ тѣхъ поръ, всякій разъ, проѣздомъ изъ Орла въ Петербургъ и обратно, я бывалъ у Ѡедора Александровича, въ домѣ Адельгеймъ на Страстномъ бульварѣ, и не могъ надивиться кипучести Ѡедора Александровича; оставаясь на службѣ въ акцизномъ вѣдомствѣ, онъ несъ на своихъ плечахъ всю тяжесть редакторскихъ заботъ, писалъ отчеты о спектакляхъ и еще занимался переводами; такъ онъ познакомилъ русскую публику съ Зудерманомъ, къ которому замѣтно тяготѣлъ и котораго П. И. Вейнбергъ едва ли удачно приравнивалъ къ Викт. Сарду и называлъ не больше, какъ «искуснымъ фабрикантомъ эффектныхъ пьесъ» <sup>1)</sup>). Любя театръ и артистовъ, Куманинъ заботился о томъ, чтобы провинціальныя сотрудники не сводили съ ними личныхъ счетовъ съ помощью его журналовъ; поэтому, лишь только онъ замѣчалъ, что корреспондентъ рѣзко измѣнилъ свой взглядъ на какую-нибудь Кручинину, или на какого-либо Счастливецва и Несчастливецва, онъ откладывалъ кор-

<sup>1)</sup> Куманинъ перевелъ «Родину», «Бой бабочекъ» и «Счастье въ уголкѣ».

респонденцію и такъ или иначе наводилъ на мѣстѣ справки: отчего могъ подуть другой вѣтеръ? Вотъ почему журналы «Артистъ» и «Театраль» можно было «судить» за требовательную критику, какъ равно и за крайнее доброжелательство къ актеру, но нельзя было упрекнуть въ недобросовѣстной, завѣдомо - злостной оцѣнкѣ труженика сцены. Какъ богато издавался «Артистъ», извѣстно. Изящная внѣшность этого журнала искусствъ и литературы и сотрудничество всѣхъ крупныхъ беллетристовъ, критиковъ-спеціалистовъ, художниковъ и драматурговъ послѣдней четверти минувшаго вѣка поглощали уйму денегъ и раззоряли издателя. Кто только не восхищался «Артистомъ», но подписка на журналъ шла вяло и незначительно и онъ съ теченіемъ времени представлялъ собою рыцаря, который понемногу сбрасываетъ съ себя великолѣпное одѣяніе, чтобы остаться въ лохмотьяхъ. Куманинъ казался человѣкомъ, который хочетъ во что бы то ни стало кормить общество тонкостями въ родѣ соуса изъ пѣтушьихъ гребешковъ, либо сухихъ фіалокъ въ сахарѣ, тогда какъ люди просятъ простой солдатской похлебки да ржаной каши... Разумѣется, Лукуллъ не выдержалъ и долженъ былъ обратиться къ поддержкѣ Мецената. Таковой нашелся. Москвичъ, который промѣнялъ красоту русскихъ зорь на сѣнь парижскихъ каштановъ. Куда-то туда на Рю или Авеню де... и т. д. посылался экземпляръ «Артиста» на великолѣпной бумагѣ; взаменъ, оттуда съ какого-то Рю или Авеню изливался золотой дождь. Но меценаты капризны, да и журналъ не Фрина вѣдь и не Аспазія и не такая страсть, отъ которой нельзя было бы отмахнуться. Этимъ и кончилось; началось съ запозданій выходомъ, завершилось смертью. О кончинѣ «Артиста» мнѣ довелось узнать отъ Федора Александровича первому и въ какой торжественный моментъ! Пріѣхавши въ Москву, 19 января 1896 года, я заглянулъ по обыкновенію въ редакцію къ Ѳ. А—чу.

— Сегодня 25-лѣтній юбилей М. Н. Ермоловой. Хотите быть въ Большомъ театрѣ?

— Очень хочу, Ѳ. А., но какъ-же туда попастьъ?

— У меня 2 билета, одинъ могу уступить.

Я поблагодарилъ его и неожиданно попалъ на праздникъ искусства и прекраснѣйшей служительницы его. Знаменитая артистка-юбиляръ выступила въ роли Орлеанской Дѣвы. Куманинъ, сидѣвшій черезъ кресло отъ меня, едва сдерживалъ свой восторгъ; то онъ улыбался, то глаза его увлажнялись; онъ умилялся и торжествовалъ вмѣстѣ съ виновницей этого величаваго спектакля. «Ну, что? а! Каково, а! Вотъ она какая Ермолова! Видали вы подобныхъ ей?»—взволнованно обращался онъ ко мнѣ въ антрактахъ и оба мы добросовѣстно рукоплескали М. Н. Ермоловой. Кончилось 3-е дѣйствіе, въ которомъ такъ обнаруживаются поэтической складъ души Иоанны и вся глубина ея трагизма. Ермолова, блѣдная, трепетная, съ сіяющими глазами, выходитъ на встрѣчу грому рукоплесканій. Въ ухахъ у меня все еще звучитъ чарующая мелодія словъ Дѣвственницы:

Привѣтливо, безъ исключенья, всѣхъ  
 Зоветь въ свой домъ гостепріимецъ добрый;  
 Какъ небеса вселенную свободно,  
 Такъ друга и врага объемлетъ милость;  
 Безъ выбора, повсюду блескомъ равнымъ  
 Въ неизмѣримости сіяетъ солнце;  
 Всѣмъ жаждущимъ растеніямъ равно  
 Даетъ свою живую росу небо;  
 На всѣхъ, для всѣхъ, добро нисходитъ свыше.

Мнѣ хочется подѣлиться наплывомъ впечатлѣній съ Фед. Александровичемъ; ищу глазами—нѣтъ его. Немного погода появляется. На немъ, какъ говорится, лица нѣтъ. Началъ говорить—голосъ дрогнулъ, и губы дрожать, и слезы на глазахъ...

— Сейчасъ я получилъ горькое извѣстіе: Имя-рекъ отказался отъ поддержки «Артиста». Февральская книжка не выйдетъ. «Артистъ» былъ моимъ любимымъ дѣтищемъ, для котораго я ничего не жалѣлъ...

Какъ ни было велико личное горе его, тѣмъ не менѣе Куманинъ оставался на праздникъ въ Большомъ театрѣ до конца и посвятилъ М. Н. Ермоловой задушевную, сокомъ нервовъ написанную статью. Она называется: «Великій примѣръ»; ея эпиграфъ—«Учитесь у меня, російскіе

актеры!»<sup>1)</sup> Итакъ, въ январѣ погребли журналъ «Артистъ» на кладбищѣ исторіи отечественной литературы, а въ апрѣлѣ отошелъ въ вѣчность Ѳ. А. Куманинъ. Гнѣздо раззорено, орлята разлетѣлись въ разныя стороны.

## II.

Орловскій театръ послѣ Медвѣдева.—Надлеръ, Вехтеръ, Черепановъ.—Соколовъ-Жамсонъ.—М. А. Михайловъ.—Братья Тимофей и Алексѣй Николаевичи Селивановы.—В. Н. Андреевъ-Бурлакъ и М. Т. Ивановъ-Козельскій.

Послѣ Медвѣдева орловскій театръ довольно долго прозябалъ, не возбуждая къ себѣ интереса со стороны публики. Драматическія труппы Надлера, Вехтера и Черепанова не обладали сколько-нибудь выдающимися дарованіями, не блистали и ансамблями. Публика отстала отъ «храма Мельпомены» и понадобились способности Павла Ананьевича Соколова-Жамсонъ, чтобы снова приохотить орловцевъ къ театру, давъ имъ цѣлый рядъ болѣе или менѣе интересныхъ спектаклей.

Соколовъ-Жамсонъ умеръ въ Москвѣ 12 мая 1908 года, 62 лѣтъ отъ роду; въ послѣднее время онъ страдалъ болѣзнью печени. О немъ нельзя не сказать нѣсколькихъ словъ, такъ какъ это имя не исчезнетъ безслѣдно въ исторіи русскаго театра. Кажется, онъ былъ ельчанинъ; въ молодости подвизался въ циркѣ «Жамсонъ» (откуда и псевдонимъ); однако, рано потянуло его съ арены на театральныя подмостки, и онъ сталъ актеромъ. Дѣловой, предприимчивый Соколовъ-Жамсонъ вмѣстѣ съ тѣмъ взялся за антрепризу и почти всю жизнь держалъ театры въ небольшихъ городахъ. Извѣстность его отъ этого, однако, не пострадала: въ театральныхъ кругахъ Соколова-Жамсона знали и цѣнили, какъ безукоризненно-честнаго антрепренера. Въ Орлѣ онъ появился въ 90-хъ годахъ и представился орловцамъ, какъ авторъ нѣсколькихъ водевилей и феерій («Дочь морского царя», «Волшебныя пилюли» и друг.), добросовѣстный антрепренеръ и невозможный по страсти къ пересолу комическій актеръ. Клоунада жи-

---

<sup>1)</sup> См. «Театралъ», январь, 1896.

лась съ нимъ и Жамсонъ, казалось, уже не могъ съ нею разстаться. Его костюмы превосходили костюмы англичанъ изъ юмористическихъ листковъ; онъ изобрѣталъ невѣроятныя «трехъ-этажныя» фуражки съ длиннѣйшими козырьками; для потѣхи райка садился въ сажу или мѣлъ,--словомъ, не зналъ въ этомъ отношеніи удержу. Я вель театральнѣйшій отдѣлъ въ газетѣ «Орловскій Вѣстникъ» и, разумѣется, не могъ мириться съ гаерствомъ артиста-антрепренера, когда тутъ-же трудились съ чувствомъ мѣры и изящнаго другіе артисты. Въ особенности, памятенъ хорошо знакомый Петербургу Мих. Адольф. Михайловъ, талантливый комикъ-резонеръ, и покойный Тимоѣей Николаевичъ Селивановъ. Михайловъ и Селивановъ сохраняли лучшія черты студенчества, а на призваніе актера смотрѣли весьма серьезно. Помню, какихъ усилій стоило мнѣ разыскать портретъ Димитрія Самозванца для Селиванова, который хотѣлъ представить его не красавцемъ, какъ принято на провинціальныхъ театрахъ, а согласно историкамъ и «Повѣсти о смутномъ времени» князя Катырева-Ростовскаго. Селивановъ былъ большой трудолюбецъ, умникъ и не заурядный ораторъ. Л. Н. Толстой находилъ, что Селивановъ—лучшій Никита во «Власти тьмы»; ораторскій талантъ проявленъ былъ Селивановымъ на первомъ всероссійскомъ съѣздѣ сценическихъ дѣятелей, когда Тим. Николаевича называли не иначе, какъ трибунъ.

Не менѣе его одаренъ былъ братъ, Алексѣй Николаевичъ Селивановъ, умершій въ Харьковѣ, въ 1906 г., секретаремъ газеты «Южный Край». А. Н. Селивановъ прекрасно владѣлъ стихомъ, самостоятельно изучилъ не одинъ иностранный языкъ, а польскій такъ, что перевелъ поэму Словацкаго «Отецъ зачумленныхъ», напечатанную въ «Вѣстникѣ Европы» 1888 года. А. Н.—чѣ скончался (11 декабря) 46 лѣтъ.

Возвращаюсь къ Соколову-Жамсону. Мои отзывы о немъ и о его супругѣ Еленѣ Григорьевнѣ Соколовой-Рокре, тоже нѣкогда подвизавшейся въ циркѣ, а теперь, несмотря на малограмотность, не первую молодость и очень скромные размѣры дарованія, игравшей роли героинь, посѣяли недо-вольство между мной и цѣнными; артистическая чета не простила суро-







выхъ отзывовъ и Old Clown (мой псевдонимъ) и «Орловскій Вѣстникъ» были выведены въ «Обозрѣніи», написанномъ Павломъ Ананьевичемъ. Дѣло прошлое!... Соколовъ-Жамсонъ распростился со сценою въ 1903 году, отдавъ ей 31 годъ. 25-лѣтіе его честной дѣятельности торжественно праздновалось въ Орлѣ. Послѣдніе годы онъ держалъ театральную бібліотеку въ Москвѣ.

Изъ театральныхъ воспоминаній второй половины 80-хъ годовъ до сихъ поръ живо рисуются два, почти трагическихъ, одинаково-незабвенныхъ образа, — это Василій Николаевичъ Андреевъ-Бурлакъ и Митрофанъ Трофимовичъ Ивановъ-Козельскій. Я не знаю, я не въ состояніи назвать третьей артистической фамиліи, которая бы, въ 80-хъ годахъ, возвысилась до этихъ двухъ и очаровывала всюду всѣхъ, какъ очаровывали они. Андреевъ-Бурлакъ и Ивановъ-Козельскій были послѣдними гастролерами-могиканами, послѣ которыхъ рискованно стало выступать на сценѣ въ качествѣ гастролера артисту и съ незауряднымъ дарованіемъ. Козельскій и Бурлакъ промелькнули, какъ блестящіе метеоры, погасли, но осталась цѣлая школа актеровъ-подражателей, сохранилось въ памяти и не старыхъ театраловъ обаяніе великихъ талантовъ. Артисты-психологи, и Бурлакъ и Козельскій владѣли тайною того захвата, который, подобно электрическому току, сообщался зрителю, соединялъ его съ артистомъ и заставлялъ вмѣстѣ съ нимъ смѣяться или плакать, цѣпенѣть или кипѣть. Я помню и Бурлака и Козельскаго въ ихъ репертуарномъ всеоружіи; я помню, какъ они испивали, съ жадностью съѣдали свою жизнь: въ этомъ было ихъ сходство; во многомъ другомъ они являлись противоположностью. Большой, чисто мочаловскій, успѣхъ, сопровождавшій Иванова-Козельскаго, дался ему недаромъ: богато одаренный природою артистъ серьезно и много работалъ надъ самообразованіемъ, надъ развитіемъ своего таланта, надъ изученіемъ характеровъ и типовъ, которые онъ брался воспроизводить; извѣстно, что съ нимъ занимались харьковскіе професора, когда Ивановъ-Козельскій рѣшилъ сыграть нѣкоторыхъ шекспировскихъ и шиллеровскихъ героевъ и гуцковскаго Уріэля Акосту; онъ углублялся въ психологію, философію и логику, чтобы лучше постичь міръ человѣка, и,—по выраженію покойнаго

профессора А. А. Каспари, друга Ч. Дарвина,—понималъ и зналъ этого англійскаго «Коперника органическаго міра», какъ только немногіе у насъ его понимали и знали. Несмотря, однако, на серьезную подготовку и могучій талантъ, Козельскій всегда чувствовалъ неувѣренность въ себѣ и къ своему творчеству относился строго-критически: онъ все чего-то искалъ въ немъ; ему казалось всегда, что онъ все еще не добрался до лучшихъ жемчужинъ въ раковинѣ своего прекраснаго и сильнаго таланта и что его нервная сила прорывается не такъ властно, какъ могла бы прорываться. Понятно, что такой артистъ, независимо отъ образа жизни, не могъ кончить благополучно: душевная болѣзнь зарождалась въ самой дѣятельности головного мозга, въ чрезмѣрномъ напряженіи воли, въ непрерывномъ кипѣніи. Андреевъ-Бурлакъ былъ человѣкъ иного склада. Онъ смѣло могъ повторить за П. И. Якушкинымъ:

«Мы пить будемъ и гулять будемъ,  
А смерть придетъ, помирать будемъ».

Онъ такъ и гасилъ свою жизнь среди разгула, женщинъ—«картинокъ» и рукоплещущей таланту толпы. О Бурлакѣ, волжскомъ капитанѣ, сорви-головѣ, еще недавно рассказывали волжане, какъ и о современникѣ его, пароходовладѣльцѣ Гордѣѣ Черновѣ, ушедшемъ на Аюонъ; этотъ Черновъ отразился въ повѣсти г. Максима Горькаго «Тома Гордѣевъ». Бурлацкую удалъ, бурлацкій размахъ и удивительный талантъ самородка Василій Николаевичъ принесъ съ собою на русскую сцену и быстро сдѣлался кумиромъ публики. Лавры давались ему одинаково легко, играли Андреевъ-Бурлакъ драматическую, или комическую роль. Подобно Иванову-Козельскому, онъ захватывалъ, гипнотизировалъ зрителя, то заставлялъ гомерически смѣяться, то трогалъ до глубины души и доводилъ до истерики, но вотъ что любопытно: опускался занавѣсъ въ послѣдній разъ и Бурлакъ мгновенно отрѣшался отъ того типа, который онъ только-что заканчивалъ лѣпкою. Онъ уже думалъ объ оргіи, о «картинкахъ», объ отдѣльномъ кабинетѣ. Муки творчества, которыя испытывалъ Козельскій, Бурлаку не были знакомы. Казалось, что разъ Бурлакъ загримиро-

вался тѣмъ или другимъ лицомъ, онъ уже и перевоплотился и спокоенъ за изображаемое имъ лицо и за свой успѣхъ. Въ этомъ была рѣзкая разница между обоими замѣчательными артистами.

Я не разъ заставлялъ Иванова-Козельскаго крайне возбужденнымъ задолго до спектакля. Онъ игралъ въ этотъ вечеръ Бѣлугина («Женитьба Бѣлугина») или Артамонова («Отъ судьбы не уйдешь»). Не Богъ вѣсть, какіе это сложные характеры; притомъ—не Козельскій-ли именно и показалъ, какъ надо ихъ объяснять и истолковывать? У него, вѣдь, а не у Н. Ѳ. Сазонова, заимствовались «бѣлугинскія детали» провинціальными актерами; но вотъ подите!—артистъ-учитель волновался, «не увѣренный въ своихъ силахъ»... Онъ раскладывалъ пасьянсы и, какъ Наполеонъ, придавалъ имъ значеніе; онъ молился пламенно, уходя въ театръ, и надѣвалъ на шею образокъ, вѣря въ помощь его. А Бурлакъ? Незадолго до кончины онъ пріѣзжалъ въ Орелъ, на гастроли въ лѣтній театръ «Эрмитажъ». Первый выходъ въ роли Счастлицева («Лѣсъ» Островскаго). Къ началу второго дѣйствія лакей Осипъ Блоха обязательно становится у лѣвой кулисы съ бутылкою коньяку, мелко-истолченнымъ сахаромъ и лимономъ. Бурлаку надо выходить на сцену.

— Осипъ, налей!

— Налито-съ, Василій Николаичъ.

Бурлакъ «хлопнулъ» полъ-стакана, пососалъ лимонъ въ сахарѣ и отправляется «священнодѣйствовать». Съ теченіемъ спектакля осушается бутылка крѣпкаго вина. Бурлакъ «въ высококомъ градусѣ» кончаетъ роль и подъ руку съ полупьянымъ Осипомъ направляется въ отдѣльный кабинетъ ужинать и «наслаждаться жизнью». Когда на сценѣ Ивановъ-Козельскій забывалъ все, слившись съ ролью: ничто внѣшнее не могло отвлечь его отъ нея. Кого онъ изображалъ, тѣмъ уже и считалъ себя; какъ поющій соловей, закрывъ глаза, не видитъ ничего вокругъ себя, такъ и Ивановъ-Козельскій, казалось, не видѣлъ зрителей; онъ вошелъ въ роль, онъ уже не онъ, а Гамлетъ, Фердинандъ, Акоста, Бѣлугинъ, Кинъ и т. д. Бурлакъ до такой степени отъ окружающаго не отрѣшался. Однажды онъ замѣ-

тиль, что актриса, къ которой онъ былъ равнодушенъ, сдѣлала глазами знакъ какому-то «меценату», сидѣвшему въ literной ложѣ; не забывая того, что они играютъ, что залъ полонъ зрителей, Бурлакъ рванулся къ жрицѣ искусства, подхватилъ ее и бросилъ въ ложу къ «меценату»; эффектъ получился необычайный. Кажется, это произошло въ Одессѣ.

Сыгравъ Кина, Ивановъ-Козельскій долго не могъ успокоиться, придти въ себя. Унылый Соломонъ выходитъ къ публикѣ:

«Милорды и джентльмэны!—представленіе продолжаться не можетъ: свѣтило Англій померкло. Знаменитый, славный, великій Кинъ... помѣшался!»!

— Козельскаго! Иванова-Козельскаго! реветъ театральнй залъ.

Онъ выходитъ. Клики. Браво! Громъ рукоплесканій. Триумфаторъ, кланяясь, улыбается, но развѣ по лицу его не видно, какую цѣною здоровья купленъ этотъ триумфъ?

Послѣ сильной драматической сцены съ рыданьями, которою заканчивается драма г. Шпажинскаго «Кручина» и роль Недыхляева, любимая Бурлакомъ, онъ немедленно выходилъ на вызовы и показывалъ при этомъ языкъ товарищамъ, между тѣмъ какъ въ залѣ, бывало, бились въ истерикѣ отъ вдохновенной игры два-три слабонервныхъ существа. Этакая гора творческаго захвата и мгновенное освобожденіе отъ него!..

Какъ-то ужъ очень стремительно обыденщина смѣняла въ немъ вдохновеніе.

Не забыть мнѣ вечера близъ масленицы 1894—95 годовъ. Наша семья сидѣла за столомъ. Вдругъ на порогѣ появляется Митрофанъ Трофимовичъ Ивановъ-Козельскій. Глаза возбужденные и весь онъ какой-то трепетный, порывистый. Мы всѣ обрадовались старому знакомому, который, по его словамъ, нарочно пріѣхалъ изъ Одессы, помня, что у Маріи Никандровны (т. е. моей покойной матушки) поваръ собаку съѣлъ по части кулебякъ и майонеза изъ рябчиковъ. Милый гость провелъ съ нами не одинъ часъ и поѣхалъ навѣстить уважаемаго Вл. Дм. Кашкина, брата профессора московской консерваторіи Н. Д. Кашкина, тоже музыканта и

владѣльца музыкальнаго магазина въ Орлѣ. Отъ него онъ не вернулся и такъ-же неожиданно уѣхалъ изъ Орла, какъ и пріѣхалъ. Возбужденіе и нѣкоторыя проявленныя странности оказались не случайными. Это уже проявлялись у Козельскаго признаки психическаго разстройства. Триумфальная колесница знаменитаго артиста остановилась. Въ 1898 году Ивановъ-Козельскій погасъ. Сохранилась память о немъ, какъ о выдающемся артистѣ и деликатной натурѣ. Онъ зналъ все: горе и радости, обольщенія и разочарованія и, думается мнѣ, соглашался съ Аристофаномъ, что съ женщинами житья нѣтъ, и безъ нихъ жить невозможно. Это послѣднее обстоятельство, главнымъ образомъ, и ускорило закатъ артистическаго дня... Ивановъ-Козельскій умеръ въ убѣжищѣ, слѣдовательно—бѣднякомъ; каменный домъ въ Москвѣ на Рождественскомъ бульварѣ говоритъ, однако, о былой состоятельности несчастнаго артиста.

Андреевъ-Бурлакъ умеръ 10 годами ранѣе Иванова-Козельскаго, а именно: 10 мая 1888 года, въ Казани, гдѣ онъ и погребенъ. Послѣ него осталось имущества на 13 рублей, причемъ наибольшую цѣнность представлялъ больничный халатъ и колпакъ, въ которыхъ онъ удивительно читалъ «Записки сумасшедшаго», отрывокъ изъ Гоголя, какъ и рассказъ Мармеладова изъ «Преступленія и Наказанія», приспособленный имъ для сцены. Но гораздо болѣе цѣнное наслѣдство составляютъ живые, веселые и мѣткіе очерки «На Волгѣ». Они родственны рассказамъ братьевъ Ореста и Ивана Ѳедоровичей Горбуновыхъ, а передавалъ ихъ Андреевъ-Бурлакъ мастерски.

# РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА ПО ТЕОРИИ ДЕКЛАМАЦИИ.

(Библиографическая записка).

Подъ русской литературой по теоріи декламации (иначе, художественнаго или выразительнаго чтенія) надо, конечно, разумѣть перечень всего, что написано на русскомъ языкѣ какъ по основнымъ вопросамъ этого искусства, такъ и по побочнымъ, какъ въ отдѣльныхъ, посвященныхъ этимъ вопросамъ, изданіяхъ, такъ и въ изданіяхъ иного характера.

Несомнѣнно, такая работа должна быть произведена въ нашей библиографіи: это вопросъ только времени. До тѣхъ же поръ не окажется, полагаю, бесполезнымъ сообщить перечень тѣхъ русскихъ (т. е. на русскомъ языкѣ) книгъ и статей, такъ или иначе разсматривающихъ вопросы декламации и начавшихъ появляться у насъ со 2-й половины минувшаго столѣтія, когда декламация стала разсматриваться въ литературѣ на теоретической основѣ.

№ по порядку.	Годъ появленія въ свѣтъ.	Названіе книги или статьи.
1.	1864.	«Записки и письма <i>М. С. Щепкина</i> съ его портретомъ, факсимиле и статью о его сценическомъ талантѣ, писанною <i>С. Т. Аксаковымъ</i> ». Изданіе <i>Н. М. Щепкина</i> . М. 1864. Страницъ: 205.
2.	1868.	<i>Вороновъ, Евгений Ивановичъ</i> . «Проектъ драматическаго класса при С.-Петербургскомъ театральномъ училищѣ». Изданіе <i>Соколова</i> . Спб. 1868. Страницъ: 45.
3.	1872.	<i>Боборыкинъ, П. Д.</i> «Театральное искусство». Типографія <i>Неклюдова</i> . Спб. 1872. Страницъ: XII+366+XXIV. Примѣчаніе. Въ книгѣ имѣется самостоятельная глава: Декламация (стр. 151—206).
4.	1873.	<i>Кафтыревъ, С.</i> «Первое знакомство со сценой». 1873.

- | № по порядку. | Годъ появленія въ свѣтъ. | Названіе книги или статьи.  |
|---------------|--------------------------|---|
| 5.            | 1874.                    | <p><i>Свѣденцовъ, Н.</i><br/>                     «Руководство къ изученію сценическаго искусства въ двухъ частяхъ». Спб. 1874.<br/>                     Примѣчаніе. Лучшее изданіе книги—2-е, съ приложеніемъ искусства гримироваться, сост. А. Смирновъ-Рамазановъ. Лепехина. Спб. 1887.<br/>                     Въ книгѣ имѣется глава: Декламация (стр. 13—28, по 2-му изд.). Страницъ, по 2-му изд.: II+600+VI.</p> |
| 6.            | 1375.                    | <p><i>Гельмгольцъ.</i><br/>                     «Ученіе о слуховыхъ ощущеніяхъ». Спб. 1875.</p>   |
| 7.            | 1879.                    | <p><i>Ландцергъ, Ѡ.</i><br/>                     «Объ органахъ голоса и рѣчи». Популярная лекція. Спб. 1879. Цѣна—50 к. Страницъ 54.</p>  |
| 8.            | 1879.                    | <p><i>Легуве.</i><br/>                     «Чтеніе, какъ искусство». М. 1879. Цѣна 80 к.<br/>                     Примѣчаніе. 3-е изданіе Губинскаго. Спб. 1896. Цѣна 1 руб. Страницъ (по 3-му изд.): XIII+227+I.</p>   |
| 9.            | 1882.                    | <p><i>Боборыкинъ, П. Д.</i><br/>                     «Искусство чтенія» (лекція въ пользу слушательницъ педагогическихъ курсовъ, читанная въ Александровской гимназіи, 14 февраля 1882). Типографія Демакова). Спб. 1882.</p>   |
| 10.           | 1882.                    | <p><i>Гутманъ, Оскаръ.</i><br/>                     «Гимнастика голоса, основанная на физиологическихъ законахъ».<br/>                     Руководство къ упражненію и правильному употребленію органовъ рѣчи и пѣнія. Изданіе Пантелѣва. Спб. 1882. Страницъ: XIV+114.</p>   |
| 11.           | 1882.                    | <p><i>Сысоева, Е.</i><br/>                     «Чтеніе, какъ искусство». Приложение къ журналу «Родникъ» 1882. № 3.</p>   |

БИБЛИОГРАФІЯ.

- | № по порядку. | Годъ появленія въ свѣтъ. | Названіе книги или статьи.   |
|---------------|--------------------------|--|
| 12.           | 1883.                    | <i>Острогорскій, В. П.</i><br>«Выразительное чтеніе, какъ учебный предметъ средняго образованія».<br>«Педагогическій Сборникъ» 1883. №№ 9 и 10.  |
| 13.           | 1885.                    | <i>Острогорскій, В. П.</i><br>«Выразительное чтеніе, пособіе для учащихся и учащихся». Спб. 1885. Цѣна 50 к.<br>Примѣчаніе. Лучшее изданіе — редакціи журнала «Дѣтское чтеніе». М. 1898. Цѣна 50 к.<br>Страницъ: VIII+200.                           |
| 14.           | 1887.                    | <i>Бродовскій, М.</i><br>«Искусство устнаго изложенія» (чтеніе вслухъ, декламация, ораторская рѣчь и проч.). Спб. 1887. Цѣна 1 руб.  |
| 15.           | 1890.                    | <i>Гугенгеймъ, Ларибузьеръ и Лермойэ—д-ра.</i><br>«Физиологія голоса и пѣнія», перев. съ французскаго д-ра М. Успенскаго. М. 1890.   |
| 16.           | 1891.                    | <i>Боборыкинъ, П. Д.</i><br>«Лекціи о сценическомъ искусствѣ, читанныя въ Императорскомъ Московскомъ Театральномъ Училищѣ». Журналъ «Артистъ» №№ 17 и 18—1891 г.; 19, 20 и 21—1892 г.; 1, 2, 3 и 4—«Дневникъ Артиста»—1892 г. и 22 «Артиста»—1892 г. |
| 17.           | 1891.                    | <i>Гордонъ, д-ръ Л.</i><br>«Голосъ и рѣчь». Общедоступное описаніе органовъ голоса и рѣчи и ихъ дѣятельности въ здоровомъ и больномъ состояніи.<br>Вильна. 1891. Страницъ: XX+288.   |
| 18.           | 1892.                    | <i>Коровяковъ, Д.</i><br>«Искусство выразительнаго чтенія». Опытъ систематическаго изложенія теоретическихъ основъ и приемовъ преподаванія. Спб. 1892. Цѣна 1 руб. Страницъ: 160.  |



# ВЪ МАЛОМЪ ТЕАТРѢ,

въ понедѣльникъ, 28-го Сентября

артистами ИМПЕРАТОРСКИХЪ театровъ  
представлено будетъ

I

въ первый разъ:

# ЖЕНЫ.

Пьеса въ 4-хъ дѣйствіяхъ, соч. Д. Айзмана.

Съ участіемъ заслуженной артистки  
ИМПЕРАТОРСКИХЪ театровъ

**г-жи Никулиной.**

Декорации 1 и 4-го актовъ г. Гуняшева

## ДѢЙСТВУЮЩЕ:

Полуининъ, Павелъ Ивановичъ, сани-  
тарный врачъ . . . . . г. Сашая.  
Екатерина Петровна, его жена . . . г-жа Никулина.  
Сергій, сынъ ихъ . . . . . г. Садовскій ?  
Вѣра, его жена . . . . . г-жа Яблочанна.  
Марья Павловна, дочь Полуинныхъ г-жа Дашковская.  
Лѣсной, Дмитрій Васильевичъ, ее  
мужъ . . . . . г. Левинъ.  
Мишель } ихъ дѣти . . . . . восп. Миснатъ  
Лаля } . . . . . раз. арт. Жукова.  
Наденька . . . . . г-жа Пашенная.  
Семьдесятъ, пропойца . . . . . г. Яковлевъ.  
Первые три акта происходятъ въ провинціи, четвер-  
тый въ Петербургѣ.

Постановка очередного режиссера Н. М. Падарина.

II

# ПРЕДЛОЖЕНІЕ.

Шутка въ 1-мъ дѣйствіи, соч. А. П. ЧЕХОВА

## ДѢЙСТВУЮЩЕ:

Степанъ Степановичъ Чубуковъ, по-  
мѣщикъ . . . . . г. Гремивъ.  
Наталя Степановна, его дочь . . . г-жа Рыжова.  
Иванъ Васильевичъ Ломовъ, ихъ сосѣдъ . г. Васенинъ.

ПОРЯДОКЪ СПЕКТАКЛЯ ПО АФИШѢ.

Начало въ 8 ч., окончаніе около 11<sup>1</sup>/<sub>2</sub> ч.





- | № по порядку. | Годъ появленія въ свѣтъ. | Названіе книги или статьи.  |
|---------------|--------------------------|---|
| 19.           | 1893.                    | <i>Коровяковъ, Д.</i><br>«Этюды выразительнаго чтенія художественныхъ литературныхъ произведеній». Спб. 1893. Цѣна 1 руб.<br>Страницъ: I+176.   |
| 20.           | 1895.                    | <i>Острогорскій, В. П.</i><br>«Выразительное чтеніе, какъ предметъ обученія». «Педагогическій Листокъ». 1895, №№ 3 и 4.   |
| 21.           | 1895.                    | <i>Острогорскій, В. П.</i><br>«Нѣсколько примѣрныхъ уроковъ обученія выразительному чтенію». «Педагогическій Листокъ». 1895.  |
| 22.           | 1896.                    | <i>Кастексъ, д-ръ.</i><br>«Гигіена голоса для пѣнія и рѣчи». Пер. съ фр. д-ра Ильиша. Спб. 1896. Цѣна 75 коп.<br>Страницъ: 159.   |
| 23.           | 1896.                    | <i>Озаровскій, Ю. Э.</i><br>«Вопросы выразительнаго чтенія». Спб. 1896. Цѣна 1 руб. Страницъ: 111.  |
| 24.           | 1897.                    | <i>Андресъ, Э. А.</i><br>«Недостатки рѣчи и борьба противъ нихъ въ семьѣ и школѣ». Опытъ руководства для родителей и воспитателей.<br>Кронштадтъ. 1897. Цѣна—1 р. 75 к.<br>Страницъ: 182. |
| 25.           | 1897.                    | <i>Озаровскій, Юр.</i><br>«Декламация въ ряду другихъ искусствъ». «Театръ и Искусство»—1897. № 21.  |
| 26.           | 1897.                    | <i>Озаровскій, Юр.</i><br>«Постановка звука и голоса». (Опытъ характеристики диксическихъ упражненій). «Театръ и Искусство»—1897. №№ 23—27.   |
| 27.           | 1897.                    | <i>Озаровскій, Юр.</i><br>«Тератологія звука». «Театръ и Искусство».—1897. № 28.  |

БИБЛІОГРАФІЯ.

- | № по порядку. | Годъ появ-<br>ленія въ<br>свѣтъ. | Названіе книги или статьи.   |
|---------------|----------------------------------|--|
| 28.           | 1897.                            | <i>Шереметевскій, Вл. П.</i><br>«Сочиненія». М. 1897. Страницъ VII+330+40+I.<br>Примѣчаніе. См. главу II «Слово въ за-<br>щиту живого слова» (стр. 35—127) и въ «При-<br>ложеніи»: «В. П. Шереметевскій, какъ чтець<br>художественныхъ произведеній передъ учащейся<br>молодежью». А. Алферовъ (стр. 23—29).   |
| 29.           | 1899.                            | <i>Гарно, Павелъ.</i><br>«Рѣчь и пѣніе». Теоретическій и практической курсъ<br>физиологіи, гігіены и терапіи голоса. Гигіена и лѣче-<br>ніе болѣзней пѣвцовъ и ораторовъ. Перев. съ фран-<br>цузскаго М. Д. Мазуркевичъ, подъ редакціей д-ра В. Ф.<br>Буринскаго. Изданіе 2-е книжно-музыкальнаго мага-<br>зина Селиверстова. Спб. 1899 г. Цѣна 1 руб. 50 коп.<br>Страницъ: 464. |
| 30.           | 1899.                            | <i>Каричъ, Е.</i><br>Искусство читать.—Искусство говорить. Спб. 1899.<br>Цѣна 15 коп.  |
| 31.           | 1899.                            | <i>Озаровскій, Юр.</i><br>«Къ вопросу о правильномъ русскомъ произношеніи»: «Театръ и Искусство»—1899. № 45.   |
| 32.           | 1899.                            | <i>Озаровскій, Юр.</i><br>«О такъ называемомъ «приподнятомъ» тонѣ». «Театръ и Искусство»—1899. № 51.   |
| 33.           | 1900.                            | <i>Андресъ, Э. А.</i><br>«Упражненія при заиканіи», Руководство для само-<br>обученія. Кронштадтъ. 1900. Цѣна 25 коп.  |
| 34.           | 1900.                            | <i>Озаровскій, Юр.</i><br>«Наше драматическое образованіе». Спб. 1900.<br>Цѣна 1 руб. Страницъ: 182+II.  |
| 35.           | 1900.                            | <i>Озаровскій, Юр.</i><br>«Существуетъ-ли различіе въ чтеніи стиховъ и прозы»? «Театръ и Искусство»—1900. № 2.   |

- | № по порядку. | Годъ появленія въ свѣтъ. | Названіе книги или статьи.  |
|---------------|--------------------------|---|
| 36.           | 1900.                    | <i>Озаровскій, Юр.</i><br>«О передачѣ монолога и à parte».<br>«Театръ и Искусство».—1900. № 4.  |
| 37.           | 1900.                    | <i>Острогорскій, В. П.</i><br>«Недѣля на Владимірскихъ учительскихъ курсахъ»—<br>«Вѣстникъ Владимірскаго Земства»—1900 г.   |
| 38.           | 1900.                    | <i>Трошинъ, Ал.</i><br>«Психологическія основы процесса чтенія» (по новѣйшимъ экспериментально-психологическимъ изслѣдованіямъ). Спб. 1900. Цѣна 35 коп.  |
| 39.           | 1901.                    | <i>Барнеке Б. В.</i><br>«Античная декламация». (Глава изъ исторіи декламации). Ю. Э. Озаровскому. Приложение къ книгѣ: Ю. Э. Озаровскій. Вопросы выразительнаго чтенія. Книга II-я. Спб. 1901. Цѣна (всей книги): 1 р. 30 к. Страницъ (въ главѣ): 20. |
| 40.           | 1901.                    | <i>Волковъ-Давыдовъ, С. Д.</i><br>«Мелодекламация»—очеркъ. М. 1901. Страницъ: 32.   |
| 41.           | 1901.                    | <i>Озаровскій, Ю. Э.</i><br>«Вопросы выразительнаго чтенія». Книга II-я. Съ приложеніемъ очерка Б. В. Барнеке: «Античная декламация». Спб. 1901. Цѣна 1 р. 30 к. Страницъ: IV—152—20—II.  |
| 42.           | 1902.                    | <i>Болотниковъ, Ѡ.</i><br>«Наизустъ». Опытъ выразительнаго чтенія. Казань. 1902.  |
| 43.           | 1903.                    | <i>Червинскій, А.</i><br>Пороки произношенія: заиканіе, картавость, шепелявость, гнусавость и ихъ излѣченіе. Спб. 1903.   |
| 44.           | 1903.                    | <i>Эрастовъ, Г.</i><br>«Искусство чтенія». Практическій курсъ логическаго и выразительнаго чтенія для преподаванія и изученія. Съ предисловіемъ В. Н. Давыдова. Изд. Митюрникова. Спб. 1903. Цѣна 1 р. Страницъ: IV—176—I.                            |

БИБЛЮГРАФІЯ.

- | № по порядку. | Годъ появленія въ свѣтъ. | Названіе книги или статьи.  |
|---------------|--------------------------|---|
| 45.           | 1904.                    | <i>Бродовскій, М. М.</i><br>«Руководство къ выразительному чтенію». (Искусство художественнаго чтенія вслухъ и декламированія). Съ приложеніемъ образцовой хрестоматіи для практическихъ упражненій въ техническихъ и художественныхъ приѣмахъ искусства выразительнаго чтенія. Изданіе Губинскаго. Спб. 1904. Цѣна 1 р. 25 к. Страницъ: 416. |
| 46.           | 1904.                    | <i>Варнеке, Б. В.</i><br>«Выразительное чтеніе въ средней школѣ». Журналъ «Русская школа». 1904. № 4.   |
| 47.           | 1904.                    | <i>Озаровскій, Ю.</i><br>«Лекціи по предмету художественнаго чтенія (читанья на курсахъ для народныхъ учителей и учительницъ въ Павловскомъ дворцѣ)». Въ журналѣ: «Русскій начальный учитель»—1904—1905 гг. и отдѣльные оттиски.  |
| 48.           | 1905.                    | <i>Коклэнъ.</i><br>«Искусство монолога». Приложеніе къ журналу «Театръ и Искусство»—1905, №№ 1—7.   |
| 49.           | 1905.                    | <i>Л.</i><br>«Лекція художественнаго чтенія артиста Императорскихъ театровъ г. Озаровскаго». «Полтавскій вѣстникъ»—1905. № 690 (21 марта).  |
| 50.           | 1906.                    | <i>Зелинскій, Ф.</i><br>«Ритмика художественной рѣчи и ея психологическія основанія». Въ «Вѣстникѣ Психологіи». В. II—1906.   |
| 51.           | 1907.                    | <i>Смоленскій, И. Л.</i><br>«Пособіе къ изученію декламаціи». О логическомъ удареніи. Недостающая въ трудахъ по логикѣ глава. Съ приложеніемъ чертежей и нотъ. Одесса. 1907. Цѣна 1 р. 35 к. Страницъ: 168.   |

# Au Théâtre Michel

Samedi, le 31 Octobre,

Abonnement suspendu.

Les Artistes Français des Théâtres Impériaux  
" auront l'honneur de donner:

La 1-ère représentation de

## L'OISEAU BLESSÉ

comédie nouvelle en quatre actes de M-rs **Alfred Cipsu**,  
représentée à Paris, au théâtre de la Renaissance, le 3 Octobre  
1908.

### Personnages:

Salvière . . . . .	M-r	E Duquesne
Villerat . . . . .	"	George Mauloy.
Roland . . . . .	"	Paul Escoffier.
Bombel . . . . .	"	Jean Frédal.
Sardin . . . . .	"	Raoul Terrier.
Un valet de pied . . . . .	"	Gervais.
Yvonne Janson . . . . .	M-e	Starek.
Madeline Salvière . . . . .	"	Marguerite Brétil.
Madame Villerat . . . . .	"	Marthe Lauzières.
Madame Lahonce . . . . .	"	Alice Fièvre.
Madame Janson . . . . .	"	Dux.
Jeannine Leroy . . . . .	"	Fabienne Fabrèges.
Virginie . . . . .	"	Durocher

La 1-ère représentation de

## LE BON NUMÉRO,

comédie nouvelle en un acte de M-rs **André Barde**, repre-  
sentée, à Paris, sur le théâtre du Vaudeville, le 10 Mai 1909.

### Personnages:

Le Comte Bessac du Goulet . . . . .	M-r	Delorme
Lucien Moustier . . . . .	"	Demanne
Le Général Frochard . . . . .	"	Mangin.
Tessier . . . . .	"	Andrieu.
Paul Robinot . . . . .	"	Violette
Gérome . . . . .	"	Paul Robert.
Le chef des Tziganes . . . . .	"	Paul Lanjallay
La Baronne de Vaucresson . . . . .	M-e	Marthe Alex.
Madame Rosière . . . . .	"	Médal.
Clara Forty . . . . .	"	Juanita de Frézia.
Suzanne Deslandes . . . . .	"	Marthe Lauzières
Germaine Robinot . . . . .	"	Fabienne Fabrèges.
Zézette . . . . .	"	Fontanges
Madame Aubert . . . . .	"	Devèaux.

Ordre du spectacle: 1) Le bon numéro, 2) L'oiseau blessé.

On commencera à 8 heures

et on finira vers 11 heures 1/2

On peut se procurer des billets pour cette représentation à la  
caisse du Théâtre Michel, à partir de 10 heures du matin.





- | № по порядку. | Годъ появ-ленія въ свѣтъ. | Названіе книги или статьи.   |
|---------------|---------------------------|--|
| 52.           | 1908.                     | <i>Озаровскій, Юрій.</i><br>«Храмъ Таліи и Мельпомены». (Театръ Александровской эпохи). (G. Ozarovsky. «Le temple des Muses à l'époque d'Alexandre»). Въ журналѣ «Старые годы». Спб. 1908—іюль—сентябрь и отдѣльные оттиски.   |
| 53.           | 1908.                     | <i>Чернышовъ, В.</i><br>«Законы и правила русскаго произношенія». Звуки. Формы. Ударенія. Опытъ руководства для учителей, чтецовъ и артистовъ. Изданіе 2-е. Спб. 1908. Цѣна 40 коп. Страницъ: 64.  |
| 54.           | 1908.                     | <i>Эрбштейнъ, Д-г. М.</i><br>Курсъ анатоміи, фізіологіи и гігіены дыхательныхъ и голосовыхъ органовъ. Спб. 1908.   |
| 55.           | 1901.                     | <i>Озаровскій, Юрій.</i><br>Рецензіи на книги Сладкопѣвцева, Глазунова и Федотова. «Ежегодникъ Императорскихъ театровъ». 1909. Книга 3-я.  |
| 56.           | 1909.                     | <i>Озаровскій, Юрій.</i><br>«Русская литература по теоріи декламации». (Библіографическая замѣтка). «Ежегодникъ Императорскихъ театровъ». 1909. Книга 4-я.   |
| 57.           | 1910.                     | <i>Сладкопѣвцевъ, В. В.</i><br>«Искусство декламации». Съ приложеніемъ статей: д-ра мед. М. С. Эрбштейна—I. Анатомія и фізіологія голосовыхъ органовъ. II. Гигіена голоса; д-ра В. В. Чехова—I. Роль фантазіи и таланта въ искусствѣ художественнаго чтенія. II. Художественное чтеніе и художественная рѣчь въ ихъ взаимоотношеніи; В. В. Сладкопѣвцева—Систематическій планъ занятій. Книга эта составляетъ III-й томъ предпринятой редакціей журнала «Театръ и Искусство» «Энциклопедіи сценическаго самообразованія». Спб. 1910. Цѣна 2 руб. Страницъ: VIII+367. <i>Юрій Озаровскій.</i> |

*Tantris der Narr.* Drama in 5 Acten von Ernst Hardt, Insel-Verlag Leipzig 1909. S. 159, Pr. 4 Mrk.

«Шуть Тантрисъ» послѣдняя драма Эрнста Гардта, увѣнчанная Шиллеровской преміей, написана на тему, взятую изъ легенды о Тристанѣ и Изольдѣ.

Вотъ содержаніе этой пьесы. Тристанъ, племянникъ короля Марке, долженъ былъ привезти ему невѣсту изъ далекой Ирландіи, свѣтлокудрую Изольду. Во время переѣзда на кораблѣ изъ Ирландіи въ Корнваль, Тристанъ влюбился въ Изольду и Изольда полюбила Тристана. Ихъ любовная связь долго оставалась незамѣченной королемъ Марке, хотя злой герцогъ Деновалинъ предупреждалъ о ней короля неоднократно.

Только, когда Тристанъ и Изольда бѣжали изъ королевскаго замка, думая въ чужомъ краю зажить счастливо и нераздѣленно, у Марке открылись глаза... Но неудаченъ былъ совмѣстный путь любовниковъ. Они заблудились въ густой чащѣ лѣса, лежащаго между замкомъ и моремъ. Тамъ и настигъ ихъ Марке со своими вассалами... Сладкому чувству мести не поддавшись, великодушный король пощадилъ ихъ, истомленныхъ и спящихъ. Онъ взялъ только мечъ, который лежалъ подъ рукой у Тристана, замѣнилъ его своимъ и удалился. Вставши отъ сна и увидѣвъ, что подмѣненъ мечъ, Тристанъ понялъ и оцѣнилъ великодушіе короля. Онъ рѣшилъ отказаться отъ Изольды. Кровью Тристана и Изольды былъ подписанъ и клятвой утвержденъ договоръ съ Марке, по которому Тристанъ на вѣки покинулъ Корнваль и обѣщался, что смертью должны быть наказаны и онъ и Изольда, если еще разъ его щить увидятъ въ предѣлахъ родной страны...

Многія ночи проплакала Изольда въ разлукѣ съ Тристаномъ. Дошли до нея вѣсти о его измѣнѣ.

Обручился Тристанъ съ другой Изольдой,—Изольдой Прекраснорукой...

Herr Tristan ist untreu worden,  
Gott soll es strafen an ihm,  
Dass er mich will ermorden.  
Doch sterbend noch küsst ich ihn.

Но вот герцогъ Деновалинъ, врагъ Тристана и Изольды, и Динась. вѣрный ихъ другъ, старый вассаль короля—въ одинъ день пріѣзжаютъ въ замокъ съ вѣстью, что въ лѣсу корнвальскомъ видѣли рыцаря Тристана...

А въ Гавань Тинтаоль прибыло чужеземное судно изъ Арунда, гдѣ поселился невѣрный любовникъ Изольды... Разгнѣванный король приказываетъ схватить рыцаря, а Изольду отдаетъ на судъ своихъ вассаловъ.

Вѣрный Динась защищаетъ ее. Онъ говоритъ королю, что онъ, какъ и герцогъ Деновалинъ, видѣлъ рыцаря, похожаго на Тристана, и въ то же утро, но въ *другомъ* мѣстѣ. «Тристанъ удвоился, чтобъ пересѣчь въ одно и тоже время путь мнѣ и герцога Деновалина. И такъ какъ это невозможно, несбыточно, то, стало быть, одинъ изъ рыцарей Тристаномъ не былъ... Одинъ изъ насъ ошибся? Кто? И если ошибиться могъ одинъ.—могли мы оба въ ошибку впасть... Съ такой же легкостью вассаль твой, какъ и герцогъ!.. Мудрыми словами убѣждены вассалы!» Но король, охваченный ревностью, этимъ «чудовищемъ съ зелеными глазами», приказываетъ отдать королеву въ обладаніе нищимъ и прокаженнымъ города Лубина.

Великолѣпна сцена, открывающая третій актъ: — народъ, собравшійся на площади передъ церковью, ждетъ ужасной минуты, когда король въ сопровожденіи палача, выведетъ Изольду изъ церкви и отдастъ ее на позоръ и смерть. Здѣсь есть нѣсколько фигуръ, какъ бы сорвавшихся съ старинныхъ фресокъ средневѣковья.

Простой пастухъ, наивный и восторженный, пришедшій съ горъ, гдѣ послушное его рожку пасется стадо,—въ трепетномъ ожиданіи бесѣдуетъ съ горожанками о красотѣ королевы. Мы не можемъ лишиться себя удовольствія привести нѣсколько отрывковъ этой сцены: по необходимости въ прозѣ.

Молодой пастухъ. Точно-ли госпожа Изольда такъ красива, какъ говорятъ объ этомъ въ странѣ?

Дѣвушка. Развѣ ты не видѣлъ королевы?

Пастухъ. Я ее не видѣлъ.

Дѣвушка. Онъ ее не видѣлъ!

Юноша. Слушайте, вотъ среди насъ одинъ, который никогда не видѣлъ нашей королевы.

Голосъ. Кто это?

1-й стражъ. Скажи, мальчишка, гдѣ ты былъ: когда она стояла здѣсь на кострѣ?

Дѣвушка. Нагая, въ своей великой красотѣ.

И пастуха пропускаютъ впередъ, чтобъ онъ увидѣлъ королеву.. Онъ видитъ вдали прекрасную даму, показавшуюся въ порталѣ собора.

Пастухъ. Вотъ она идетъ, какъ ангель красива.

Но ему отвѣчаютъ, что это только Гимелла, первая ея дама. Черезъ мгновеніе онъ видитъ другую, еще болѣе прекрасную, и восклицаетъ: «Я хочу пасть на колѣна, когда она будетъ проходить мимо, потому, что она прекрасна, какъ лилія!» И опять ему отвѣчаютъ, что это только Брангена, вѣрная служанка королевы.

Молодой пастухъ. Также и она была прекрасна. Развѣ можно быть еще красивѣй? Должно быть, король Марке имѣетъ много прекрасныхъ женщинъ въ своемъ замкѣ. Такихъ красивыхъ я еще не видѣлъ. И эта... Боже, кажется, что солнце падаетъ на насъ... она сіяетъ.

Юноша (*тихо*). Вотъ королева.

*(Изольда проходитъ въ пурпурномъ одѣяніи босыми ногами между королемъ и палачемъ. Часть народа преклоняетъ колѣна).*

Пастухъ (*потрясенно*). О, госпожа Изольда! Ты свѣтлая.

Дѣвушка. Любимая, прекрасная!

Другая. Улыбнись намъ еще разъ, госпожа Изольда!..

Тристанъ спасаетъ Изольду отъ рукъ нищихъ и въ поединкѣ убиваетъ Деновалина. Народъ, не узнавши Тристана, принимаетъ его за Георгія Побѣдоносца и считаетъ, что Изольда спасена Высшей Волей. Нетронутая, возвращается Изольда во дворецъ, куда Тристану нѣтъ открытаго доступа. Какъ шутъ Тантрисъ, проникаетъ онъ въ замокъ Марке и думаетъ, что любимая его узнаетъ... Но Изольда, переболѣвшая всѣми страданіями, испытав-

## Au Théâtre Michel

Samedi, le 10 Octobre,

**DÉBUTS**

de M-r **PAUL ESCOFFIER**,

du théâtre national de l'Odéon.

de M-llc **JUANITA de FRÉZIA**,

du théâtre du Vaudeville.

Abonnement suspendu.

Les Artistes Français des Théâtres Impériaux  
auront l'honneur de donner:

La 1-ère représentation de

# L'AUTRE,

pièce nouvelle en trois actes  
de M-rs **Paul et Victor Margueritte**, représentée  
pour la première fois, à Paris, à la Comédie Française,  
le 9 Décembre 1907.

Personnages:

Jacques Frénot . . . . .	M-r Paul Escoffier.
Robert d'Artigues . . . . .	Demanne.
Claude Nerthead . . . . .	Raoul Terrier.
Monsieur Forget . . . . .	Andrieu.
Claire Frénot . . . . .	M-me Henriette Roggere.
Madame Frénot, mère. . . . .	Dux.
Jeanne Forget . . . . .	Starck.
Madame Châtel . . . . .	Marthe Lantiers.
Une femme de chambre . . . . .	Grocher.

La 1-ère représentation de

# LES JUMEAUX DE BRIGHTON,

comédie nouvelle en trois actes de M-r **Tristan Bernard**,  
représentée pour la première fois, à Paris, au théâtre  
Antoine, le 16 Mars 1908.

Personnages:

Beaugrand fils, de Brighton . . . . .	M-r George Manley.
Beaugrand fils, du Havre . . . . .	Jean Frédal.
Labrosse . . . . .	Delorme.
Robertet . . . . .	Violette.
Julien Robertet . . . . .	Raoul Terrier.
L'encostiqueur . . . . .	Bangin.
Cylindre . . . . .	Armand Moriss.
Le Docteur . . . . .	Gervais.
Francis . . . . .	Paul Robert.
Un valet de chambre . . . . .	Paul Lantierley.
Un jardinier . . . . .	Léon.
Un cocher . . . . .	Perret.
Un mécanicien . . . . .	Grano.
Nancy de Nancy . . . . .	M-me Juanita de Frézia.
Clémentine . . . . .	Fibre.
Madame Tupin . . . . .	Bade.
Antoinette . . . . .	Médal.
Une femme de chambre . . . . .	Talliefer.
Une cuisinière . . . . .	Devoux.

Ordre de spectacle: 1) Les Jumeaux de Brighton, 2) L'autre.

On commencera à 8 heures 1/2.

et on finira vers 11 heures 1/2

On peut se procurer des billets pour cette représentation à la  
caisse du Théâtre Michel, à partir de 10 heures du matin.



шая всѣ муки, не узнаетъ въ надломленномъ, какъ бы помѣшанномъ шутѣ своего свѣтлаго любовника. Этотъ шутъ, который съ сатанинскимъ ядомъ смѣется надъ ней, Изольдой, надъ королемъ Марке, надъ всѣмъ ихъ прошлымъ, можетъ ли быть свѣтлымъ рыцаремъ Тристаномъ?. И четвертое дѣйствіе кончается тѣмъ, что неудачнаго шута спасаетъ отъ палки его болѣе счастливый товарищъ Угринь... Когда Изольда удаляется въ свою опочивальню, когда уходятъ Марке и всѣ его вассалы, голодный и измученный шутъ Тантрисъ засыпаетъ на колѣняхъ Угриня. Угринь поетъ ему пѣсенку, пѣсенку свѣтлокудрой Изольды.

Herr Tristan ist untreu worden...

И шутъ Тантрисъ весь вздрагиваетъ подъ своимъ плащомъ отъ мучительныхъ рыданій...

Изольда не узнаетъ Тристана даже на утро, когда приходитъ сама къ нему, чтобы взять у него кольцо Тристана, привезенное плѣннымъ рыцаремъ и съ пола во время пира подобранное Тантрисомъ. Тантрисъ называетъ ее всѣми именами, какія любилъ когда-то Тристанъ, и голосъ странствующаго шута знакомъ Изольдѣ, но узнать Тристана въ немъ она боится. Только тогда, когда свирѣпый песъ Хусдентъ, любимый песъ Тристана, загрызшій во время его отсутствія трехъ псарей, радостно бросается за Тантрисомъ и вмѣстѣ съ нимъ выходитъ изъ замка на большую дорогу,— только тогда Изольда узнаетъ Тристана. Но уже поздно. И Тристанъ уходитъ въ міръ, какъ странникъ, какъ страдалецъ, какъ искатель... А Изольда на рукахъ своей вѣрной служанки умираетъ тихо, обратившись мыслями и сердцемъ къ своему любовнику...

Изъ самаго пересказа «шута Тантриса» видно, что Тристанъ и Изольда у Эрнста Гардта не тѣ, которыхъ мы знаемъ въ легендѣ или въ оперѣ Вагнера. Быть можетъ, теряя въ своей героичности, въ своей цѣльности, они пріобрѣтаютъ въ человѣчности; —ихъ любовь не есть тотъ пожаръ страсти, который озаряетъ съ непобѣдимой силой музыкальную драму Рихарда Вагнера. Въ Тристанѣ Гардта, два лица: —свѣтлый рыцарь, котораго народъ принимаетъ за Георгія Побѣдоносца, ясный и солнечный,—и

другое лицо. — шута Тантриса, рѣзкаго, страдающаго, больного человѣка, сломаннаго міромъ и людьми, мѣшающаго смѣхъ со слезами такъ, что въ шуткѣ его не разобрать:—плакать надо или смѣяться.

И Изольда не героиня и не символъ у Гардта. Она только женщина, но прекрасная женщина, какими рѣдко, но все-таки даритъ судьба нашъ міръ. Трогательную скорбь, жалобы обманутой женщины, она сливаетъ съ благородной ревностью дочери королевскаго рода, съ которой обращаются, какъ съ наложницей или какъ съ рабой... Въ ней есть и гордость, и смѣлость, позволяющая Изольдѣ даже на судѣ думать не столько о себѣ, сколько о томъ, вѣренъ ли остался Тристанъ своей клятвѣ или измѣнилъ ей. Когда король Марке, потерявъ разсудокъ, бросаетъ ей оскорбленіе, она съ достоинствомъ отвѣчаетъ, что въ ихъ странѣ мужчины знаютъ мѣру и смыслъ въ своихъ словахъ и не позволяютъ гнѣву побѣдить справедливость... Образъ Изольды поэтъ сѣумѣлъ сдѣлать новымъ, сохранивъ и отчасти даже, углубивъ его привлекательность... Отелло въ своемъ разсказѣ, передъ совѣтомъ дождей говорить о Дездемонѣ:

«Она меня за муки полюбила,  
А я ее за состраданія къ нимъ».

Быть-можетъ, съ этой мѣркой читатель подойдетъ и къ драмѣ Гардта. Драма нѣмецкаго писателя говоритъ о чувствахъ сильныхъ и благородныхъ, о чувствахъ простыхъ и ясныхъ, какія рѣдко встрѣчаются нынче. Не потому ли пришлось ему одѣть свѣтлаго Тристана и прекрасную Изольду, въ строгія одежды тѣхъ княжескихъ статуй, которыя можно видѣть на хорахъ Наумбургскаго собора. Самая драма написана точнымъ, благороднымъ стихомъ (можетъ-быть этому благопріятствовало мѣсто написанія: — Аѳины, осенью 1906 года). Съ точки зрѣнія драматической шутъ Тантрисъ написанъ сильно, съ большимъ знаніемъ чаръ сценическаго эффекта, но безъ злоупотребленія имъ. Нѣсколько вредитъ драмѣ паденіе сценической напряженности въ послѣднемъ актѣ (смерть Изольды, и ходъ Тристана) сравнительно съ 3 актомъ. (Отдача Изольды на поруганіе и поединокъ Тристана съ Деновалиномъ).



Какъ мы сказали выше, Эрнстъ Гардтъ получилъ за «Шута Тант-риса» Шиллеровскую премію... Онъ молодой еще драматургъ, и не сказалъ своего слова, того слова, которое даетъ цвѣтъ и тонъ всему творчеству художника, заставляетъ насъ отличать по одной фразѣ, по одному эпитету Гауптмана отъ Гофмансталя... Но кажется, на этотъ разъ судьи не ошиблись.

*Ал. Гидони.*

---

Редакторъ **Баронъ Н. В. Дризенъ.**

ОТКРЫТА ПОДПИСКА  
НА ИСТОРИЧЕСКІЙ ЖУРНАЛЪ

# Русская Старина

на 1910 годъ.

Вступая въ 1910 году въ сорокъ первый годъ своего существованія, «*Русская Старина*», благодаря измѣнившимся условіямъ цензуры, извлекаетъ изъ своего архива цѣлый рядъ цѣнныхъ записокъ и даетъ мѣсто особенно интереснымъ воспоминаніямъ, а также исторически обработаннымъ матеріаламъ и подлиннымъ документамъ.

Имѣя въ виду современныя условія общественной жизни Россіи, редація принимаетъ цѣлый рядъ мѣръ къ обновленію и расширенію журнала.

Сохраняя своихъ прежнихъ многочисленныхъ сотрудниковъ, редація предпочитаетъ напечатать въ 1910 году: *А. Ф. Кони* — «Изъ замѣтокъ и воспоминаній судебного дѣятеля». «Житейскія встрѣчи». *П. О. Пирлинга* — «Переписка Карла IX съ самозванцами». — «Поѣздка въ Самборъ». Изъ воспоминаній *И. И. Мечникова*. *П. М. Ковалевскаго*. — «Встрѣча на жизненномъ пути. — «Николай Александровичъ Некрасовъ». Записки основателя «Русской Старины» *М. И. Семевскаго Д. А. Скалонъ* — «Походъ на востокъ 1876, 1877 и 1878 гг.». Воспоминанія *И. И. Янжула*. «О пережитомъ и видѣнномъ 1864 — 1909 г.», при чемъ авторъ касается въ своихъ воспоминаніяхъ Толстого, Тургенева, Достоевскаго, Полонскаго, Гайдубурова, Писемскаго, Островскаго, Щедрина, Юрѣва, Елисѣева, Михайловскаго, Шелгунова, Успенскаго, Кони, Соловьева, Баршева, Бѣляева, Лешкова, Крылова, Чичерина, Муромцева, Ковалевскаго, Чупрова, Стороженко, Плеве, Витте, Бунге, Делянова, Боголѣпова, Побѣдоносцева и многихъ другихъ. «Воспоминанія жизни» *Ф. Г. Тернера*, при чемъ авторъ касается въ своихъ воспоминаніяхъ Ламанскаго, Рейтерна, кн. Оболенскаго, Самарина Соловьева, Безобразова, баронессы Радень, Бисмарка, Вирхова и многихъ другихъ. «Депутатъ отъ Россіи». Воспоминанія и переписка *Ольги Александровны Новиковой*. *М. В. Безобразовой* — «Дневникъ академика В. П. Безобразова». *Барона А. Э. Штромберга* — «Изъ воспоминаній о Некрасовѣ». *С. И. Глѣбова* — «Объ ученическихъ годахъ Гоголя». *В. И. Храневичъ* — «Достоевскій въ воспоминаніяхъ ссыльнаго поляка». *А. Г. Полянская* — «Къ біографіи Л. А. Мея». — «Письма П. И. Чайковскаго къ И. А. Мельникову». *А. А. Чебышева* — «Письма П. А. Катенина И. А. Бахтину». *М. И. Кіановскій* — «Дневникъ министра финансовъ графа Канкринна». *Н. К. Полевой* — Два года 1864 и 1865 изъ исторіи крестьянскаго дѣла въ Минской губерніи. Устройство быта крестьянъ въ Царствѣ Польскомъ Калишской комиссіей по крестьянскимъ дѣламъ 1805—1810 гг. *Ю. Д. Татищевъ* — «Дѣло о покушеніи на жизнь Домейки». «Отчетъ М. Н. Муравьева по управленію Сѣверо-Западнымъ краемъ». *Г. Т. Синюхаевъ* — «Пугачевскія знамена у Терскихъ казаковъ». *Н-ъ* — «Тяжелые дни Мукденскихъ боевъ». *Б. М. Коллюбакинъ* — «Воспоминанія графа Бенкендорфа». О Кавказской лѣтней экспедиціи 1845 г. *Е. С. Каменскій* — «Записки гр. Ланжерона 1812 г. — Кутузовъ главнокомандующій турецкой арміей». *Е. К. Андреевскій* — «Драгомировъ въ Прусской главной квартирѣ въ 1866 году». *В. Ф. Рудневъ* — «На крейсерѣ «Африка». *В. И. Шереметевскій* — «Темное царство» (черты изъ жизни Московскаго Китая-города XVII вѣка). Шестіе съ краснымъ флагомъ въ XVII столѣтіи. Изъ бумагъ *Ал. Н. Попова* — «Генераль Морю въ русскихъ войскахъ». «Воспоминанія Д. Санглена, Веселовскаго, Леваковскаго, Семенова и др.». Воспоминанія изъ русско-японской войны, изъ жизни духовенства.

По примѣру прежнихъ лѣтъ, въ журналѣ будутъ помѣщаться портреты выдающихся русскихъ дѣятелей. Журналъ, какъ и прежде, будетъ выходить 1-го числа cadaго мѣсяца.

Подписная цѣна на годъ 9 руб. съ пересылкой.

Книгопродавцамъ, принимающимъ подписку, дѣляется уступка по 30 к. съ экз.

Подписка принимается въ С.-Петербургѣ. Фонтанка, д. № 18.

Открыта подписка на 1910 г. на еженедельный журналъ

# „Запросы Жизни“

ВѢСТНИКЪ КУЛЬТУРЫ И ПОЛИТИКИ.

издаваемый съ Октября т. г. въ С.-Петербурѣ

при ближайшемъ участіи М. М. Ковалевскаго и Р. М. Бланка.

и сотрудничествѣ: К. К. Арсеньева, Ѳ. Д. Батюшкова, А. Н. Бенуа, проф. М. В. Бернацкаго, проф. В. М. Бехтерева, П. Д. Боборыкина, проф. А. К. Бороздина, В. Я. Богучарскаго, А. И. Браудо, И. К. Брусиловскаго, А. М. Бѣлова, проф. А. Н. Веселовскаго, В. В. Водовозова, В. П. Воронцова, проф. Ю. С. Гамбарова, М. Б. Ганнушкина, А. Г. Горнфельда, проф. Н. А. Гредескула, А. Г. Гросмана, Л. Я. Гуревичъ, Эдуарда Давида, И. Л. Давидсона, проф. В. Э. Дена, Д. А. Дриля, И. В. Жилкина, П. И. Звѣздича, проф. И. И. Иванюкова, проф. Н. И. Карѣева, Д. М. Койгена, А. Н. Котельникова, Б. Кричевскаго, проф. В. Д. Кузьмина-Караваева, М. И. Кулишера, прив.-доц. І. М. Кулишера, Г. А. Ландау, Д. А. Левина, проф. П. Ф. Лесгафта, С. И. Лисенко, А. В. Луначарскаго, проф. И. В. Лучицкаго, проф. А. А. Мануилова, проф. И. И. Мечникова, Л. Е. Моциина, Н. К. Муравьева, проф. Д. Н. Овсянико-Куликовскаго, проф. И. Х. Озерова, Л. Ф. Пантелѣва, проф. Л. І. Петражицкаго, проф. А. С. Посникова, М. Б. Ратнера, проф. Н. М. Рейхесберга, Е. К. Де-Роберти, Н. С. Русанова, Я. Л. Савера, Д. В. Сатурина, проф. В. В. Святловскаго, М. А. Славинскаго, Л. З. Слонимскаго, Н. Д. Соколова, проф. Е. В. Тарле, проф. К. А. Тимирязева, В. Ѳ. Тотоміанца, М. Л. Тривуса, проф. М. И. Туганъ Барановскаго, Г. А. Фальбора, проф. М. И. Фридмана, Н. В. Чехова, М. А. Чеховой, проф. М. П. Чубинскаго, проф. А. А. Чупрова, Л. И. Шейниса, И. И. Шрейдера, Л. Я. Штернберга и др.

## Программа „ЗАПРОСОВЪ ЖИЗНИ“.

I. Статьи по очереднымъ вопросамъ политической, экономической, социальной, литературной и научной жизни Россіи и Запада.

II. Обзоръ послѣдней недѣли (внутренній и иностранный): дѣятельность парламентаріа, дѣйствіе правительствъ, жизнь партій, социальное движеніе, мѣстное самоуправленіе, общественная самодѣятельность и пр.

III. Документы прогресса. Статьи и сообщенія о ходѣ культурнаго и социального прогресса во всѣхъ странахъ.

IV. Корреспонденціи изъ Россіи и изъ-за границы.

V. Журналь журналовъ: обзорѣние русскихъ и иностран. журн. и газетъ.

VI. Рабочее движеніе.

VII. Кооперативное движеніе.

VIII. Народное образованіе.

IX. Обзоръ экономической жизни (внутренній и иностранный).

X. Литературный обзоръ.

XI. Научный обзоръ.

XII. Завоеваніе техники.

XIII. Русская и иностранная библиографія.

XIV. Театръ.

XV. Искусство.

XVI. Фелетонъ.

ПОДПИСНАЯ ЦѢНА съ пересылкой и доставкой: въ Россіи на 1 годъ—5 р., на  $\frac{1}{2}$  г.—2 р. 75 к., на  $\frac{1}{4}$  г.—1 р. 50 к., на 1 мѣс.—50 к. За границу: на 1 г.—7 р., на  $\frac{1}{2}$  г.—4 р., на  $\frac{1}{4}$  г.—2 р., на 1 мѣс.—80 к.

Цѣна отдѣльнаго номера съ перес. 15 к.

Продолжается подписка на Ноябрь и декабрь т. г. Цѣна за 2 мѣсяца—1 р., за 1 м.—50 коп.

Адресъ редакціи и главной конторы: Спб., Б. Московская ул., д. 7. Телефонъ № 121-29.

ОТКРЫТА ПОДПИСКА

XXVI г.

на 1910 годъ

XXVI г.

НА ЕЖЕМЪСЯЧНЫЙ ДѢТСКІЙ ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЙ ЖУРНАЛЪ

# ИГРУШЕЧКА

ДЛЯ СРЕДНЯГО ВОЗРАСТА.

Основанъ въ 1880 г.

**Т. П. ПАСЕКЪ.**

Журналъ «Игрушечка» допущенъ Учен. Ком. при Свят. Синодѣ, Учен. Комитетомъ Министерства Народн. Просвѣщенія и Комитетомъ Собственной Е. И. В. Канцеляріей къ приобрѣтенію въ библиотеки.

Большая серебряная медаль на международной выставкѣ „Дѣтскій міръ“ въ 1904 г.

Въ 1910 году журналъ «Игрушечка», какъ и всѣ предыдущіе годы, будетъ выходить подъ редакціей *А. Н. Пѣшковой-Толивіровой* съ участіемъ тѣхъ же сотрудниковъ, тѣхъ же художниковъ и по той же программѣ.

При журналѣ «Игрушечка» существуетъ особый отдѣлъ

**„ДЛЯ МАЛЮТОКЪ“.**

(12 книжекъ въ годъ).

Подписчики «Игрушечки» получаютъ въ 1910 году въ видѣ **бесплатнаго приложенія:**

1) Юбилейный Сборникъ (25-лѣтія «Игрушечки»). 2) Альбомъ-книжку «Чѣмъ наполнить досугъ дѣтей». Въ этомъ альбомѣ-книжкѣ будутъ помѣщены самыя разнообразныя занятія для дѣтей. 3) 12 художественныхъ картинъ галлерей «Игрушечки».

ГODOBAYя ПОДПИСНАЯ ЦѢНА

«Игрушечка» съ доставкой и пересылкой 3 руб., за границу — 5 руб.  
«Игрушечка» съ особымъ отдѣломъ «Для малютокъ» 5 р., за границу — 7 р.

Подписка принимается въ главной конторѣ журнала «Игрушечка»: Сиб. Екатерининскій кан., 29 и во всѣхъ книжныхъ магазинахъ *Петербурга, Москвы, Одессы, Варшавы, Харькова, Кіева* и другихъ.

Редакторъ *А. Н. Пѣшкова-Толивірова.*

Издатель *А. К. Штуде.*

ПРИНИМАЕТСЯ ПОДПИСКА

Н А

# ЕЖЕГОДНИКЪ ИМПЕРАТОРСКИХЪ театровъ

ПОДЪ РЕДАКЦІЕЙ

**Барона Н. В. ДРИЗЕНЪ.**

Въ теченіе 1910 года «Ежегодникъ ИМПЕРАТОРСКИХЪ Театровъ» выйдеть восемь разъ, книжками въ 10—12 печатныхъ листовъ, формата малое in 4<sup>o</sup>, съ художественными приложеніями.

Каждая книжка «Ежегодника» будетъ заключать въ себѣ: записки и воспоминанія театральныхъ дѣятелей, статьи, касающіяся постановокъ въ ИМПЕРАТОРСКИХЪ Театрахъ, статьи по прикладному искусству, обзоръ дѣятельности частныхъ и заграничныхъ театровъ и т. д.

Въ видѣ приложенія будутъ даны пьесы текущаго репертуара ИМПЕРАТОРСКИХЪ Театровъ, иллюстрированныя портретами дѣйствующихъ лицъ и mise en scène постановки.

Журналъ издается при ближайшемъ участіи въ литературно-художественномъ отдѣлѣ: проф. **Ө. Д. БАТЮШКОВА**, акад. **А. Ө. КОНИ**, акад. **Н. А. КОТЛЯРЕВСКАГО**, **Д. С. МЕРЕЖКОВСКАГО** и проф. **П. О. МОРОЗОВА**; въ художественномъ отдѣлѣ: **А. Я. ГОЛОВИНА**, **М. В. ДОБУЖИНСКАГО**, **Е. Е. ЛАНСЕРЕ**, **К. А. СОМОВА**, **С. К. МАКОВСКАГО** и **К. Д. ЧИЧАГОВА**.

Приблизительное содержаніе январскаго выпуска: Храмъ дружбы или концертный залъ въ Царскомъ селѣ **А. И. Успенскаго**.—Оперетка въ Александринскомъ театрѣ *Театральнаго старожила*.—Первые шаги композиторской дѣятельности **Ц. А. Кюи**.—Колокольный звонъ на Руси **Н. И. Привалова**.—Театръ и юность **В. В. Розанова**.—Современный французскій театръ **Максимиліана Волошина**.—Къ постановкѣ «Цезаря и Клеопатры» **Б. Шоу** въ Московскомъ Маломъ театрѣ **И. С. Платона**.—Впечатлѣнія сезона: **К. И. Арабажина**, **А. П. Коптяева**, **А. В. Оссовскаго**, **Н. Е. Эфросъ** и **Ю. Д. Энгель**. Среди художественныхъ приложеній: эскизы костюмовъ къ «Князю Игорю» **К. А. Коровина** (въ краскахъ), портреты: **М. Г. Савиной**, **В. В. Стрѣльской**, **К. А. Варламова**, **Н. Ө. Сазонова** въ роляхъ опереточнаго репертуара и т. д.

Цѣна годового экземпляра „ЕЖЕГОДНИКА“ 6 р. съ доставкой и перес.

Подписка принимается во всѣхъ главнѣйшихъ книжныхъ магазинахъ Спб. и Москвы, а также въ Конторѣ «Ежегодника» (Итальянская, д. 1—8, кв. 49).

Цѣна отдѣльнаго выпуска 1 руб. (продается также въ фойе ИМПЕРАТОРСКИХЪ Театровъ).



# ЕЖЕГОДНИКЪ

ИМПЕРАТОРСКИХЪ ТЕАТРОВЪ



1909

ВЫПУСКИ 6 и 7



## СОДЕРЖАНІЕ.

- Изъ моихъ театральныхъ воспоминаній. К. Баранцевича.
- Отрывки изъ воспоминаній. Н. Θ. Соловьева.
- Национальность въ толкованіи сценическихъ образовъ. Н. К. Мельникова (Сибиряка).
- Мысли о современномъ балетѣ. Очеркъ В. Свѣтлова.
- Испанскій актеръ XVI—XVII вв. Н. Евреинова.
- Очеркъ японскаго театра (по Тальяду и Фуксу) В. П. Лачинова.
- Заграничныя письма. Письмо IV. Театръ и костюмъ въ музеѣ декоративныхъ искусствъ William Molard, перев. М. Т.
- Впечатлѣнія сезона: Михайловскій театръ. Александринскій театръ. К. И. Арабажина.—Музыка въ Петербургѣ. В. Каратыгина.—Московскіе театры. Н. Эфроса.
- Некрологи (1908—1909 г.): Памяти св. Димитрія Ростовскаго.—И. А. Всеволожскій.—В. В. Билибинъ.—П. И. Вейнбергъ.—М. П. Владиславлевъ.—В. Θ. Гельцеръ.—Г. Н. Грессеръ.—Г. Левинскій (изъ воспоминаній о немъ) М. Кариѣева.—А. П. Ленскій.—В. М. Михѣевъ.—Θ. А. Парамоновъ.—А. А. Потѣхинъ.—В. С. Ремизовъ.—А. А. Ридаль.—О. Н. Чюмина.—А. И. Шубертъ.—Н. Т. Юмашевъ,
- Юбилеи (1908—1909 гг.): У. Г. Авранекъ.—И. К. Альтани.—А. Θ. Арндсъ.—Л. С. Ауэръ.—П. Д. Боборыкинъ.—Н. С. Васильева.—Θ. П. Горевъ.—Л. Ю. Звягина.—М. М. Ипполитовъ-Ивановъ.—К. А. Каратыгина.—Г. А. Козаченко.—Н. А. Корневъ.—Ц. А. Кюи.—В. В. Кюнеръ.—П. Лукка.—Э. Θ. Направникъ.—А. М. Павлова.—О. А. Правдинъ.—А. Патти.—О. О. Преображенская.—О. О. Садовская.—Т. Сальвини.—М. П. Садовскій.—Н. Θ. Соловьевъ.—А. С. Суворинъ.—Н. Н. Ходотовъ.—Московскій Художественный театръ за 1898—1908 гг. Н. Г. Эфроса.
- Библиографія. Русская литература по теоріи декламации Н. Л. Глазунова.
- Приложенія: „Шуть Тантрисъ“, драма Э. Хардта, перев. Потемкина.
- Указатель собственныхъ именъ, статей и рисунковъ, помѣщенныхъ въ „Ежегодникъ Императорскихъ Театровъ“ за 1909 г.

*Продолженіе см. 3 стр. обложки.*







# ИЗЪ МОИХЪ ТЕАТРАЛЬНЫХЪ ВОСПОМИНАНІЙ.

К. БАРАКЦОУСЪ

1



Въ 1871 году, будучи въ Петербургѣ, я познакомился съ однимъ изъ замѣнчивѣйшихъ людей, которыхъ такъ много было въ то время въ Петербургѣ, и почему то всегда имъ у меня бывало. Этотъ мой знакомый занимался разными видами не прикачкина въ одномъ изъ лучшихъ петербургскихъ магазиновъ готоваго платья, былъ тоже не на своемъ мѣстѣ. Природа наградила его истой даннью, чтобы такъ жить, какъ не хочется, не захотѣлъ, а судьба и необходимость заставляла, иными чертами его не предвѣдѣнъ, чей омутъ. Все таки онъ не потакалъ, не опустилса, не сталъ быть какъ большинство неладачливыхъ русскихъ талантовъ, а былъ жестокъ бодаты и жестокъ и писалъ стихи, печатавшіеся въ извѣстрированныхъ журналахъ. Не случалъ его рѣчи по политическимъ и общественнымъ вопросамъ, чьего бы онъ сказалъ, что этотъ человекъ почти божь обреченномъ, одохо небаимомъ съ буквою в. Самые лучшие незабвенные для меня вечера происходили въ обществѣ Н., его доброй и умной женою и старымъ компаньономъ М. Н. Альбиномъ. Никогда не забуду и замѣнчивыя литературныя вечера, замѣнчивую озабочивающуюся до утра. Вѣнцы уже давно, вслѣдствіе жары уже перекаютъ на крышахъ, а мы при открытыхъ окнахъ маленькой квартирки пятого этажа изступленно набрасываемся другъ на друга, защищая или обвиняя одинъ передъ другимъ какою нибудь глупостью или въ последнемъ произведеніи.

Тихій, безмолвный, вустынный, какъ колодезь, дворъ олашала на шрами еридами и будить

Этотъ же сазанъ

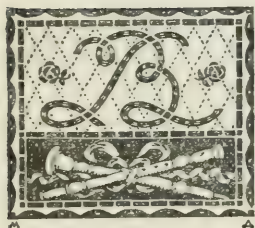


К. А. КОРОВИНЪ. ЭСКИЗЪ КОСТЮМА ИГОРЯ.  
НОВАЯ ПОСТАНОВКА ОПЕРЫ «КНЯЗЬ ИГОРЬ» А. БОРОДИНА.

# ИЗЪ МОИХЪ ТЕАТРАЛЬНЫХЪ ВОСПОМИНАНІЙ.

К. БАРАНЦЕВИЧА.

## I.



Въ 1871 году, будучи двадцатилѣтнимъ молодымъ чело-  
вѣкомъ, я познакомился съ однимъ изъ даровитыхъ  
людей, которыхъ такъ много бываетъ на Руси и  
почему то всегда—«не у своего мѣста». Этотъ мой  
знакомый, занимая скромное положеніе приказчика  
въ одномъ изъ лучшихъ петербургскихъ магазиновъ  
готоваго платья, былъ тоже не на своемъ мѣстѣ. Природа наградила его  
всѣми данными, чтобы онъ могъ быть если не ученымъ, то писателемъ.  
а судьба и необходимость «зарабатывать жизнь» окунули его въ приказчи-  
чій омутъ. Все таки онъ не погасъ, не опустился, не сталъ пить, какъ боль-  
шинство незадачливыхъ русскихъ талантовъ, а былъ всегда бодръ и веселъ  
и писалъ стихи, печатавшіеся въ иллюстрированныхъ журналахъ. И, слушая  
его рѣчи по политическимъ и общественнымъ вопросамъ, никто бы не  
сказалъ, что этотъ человѣкъ почти безъ образованія, плохо освѣдомленъ  
съ буквою ѣ. Самые лучшіе незабвенные для меня вечера проводилъ я въ  
обществѣ Р., его доброй и умной жены и стараго своего пріятеля М. Н.  
Альбова. Никогда не забуду я нашихъ литературныхъ споровъ, зачастую  
затягивавшихся до утра. Солнце уже бывало всходить, воробьи уже чири-  
каютъ на крышахъ, а мы при открытыхъ окнахъ маленькой квартирки  
пятаго этажа изступленно набрасываемся другъ на друга, защищая или  
обвиняя одинъ передъ другимъ какого нибудь современнаго автора въ его  
послѣднемъ произведеніи.

Тихій, безмолвный, пустынный, какъ колодезь, дворъ оглашался на-  
шими криками и будилъ соннаго дворника у воротъ.

Этотъ же самый малограмотный недоучка Р. былъ неоцннимымъ  
помощникомъ въ нашихъ первыхъ робкихъ литературныхъ шагахъ. Р. отли-

изъ моихъ театральныхъ воспоминаній.

чался поразительнымъ критическимъ чутьемъ; не только невѣрная, не наблюденная сцена, но малѣйшая фальшь натяжки, неудачный оборотъ рѣчи приводили его положительно въ бѣшенство. Никогда не забуду, какъ, неудовлетворенный прочитаннымъ ему рассказомъ Альбова, онъ выхватилъ рукопись изъ рукъ автора, бросилъ ее на полъ и началъ топтать ногами.

— Не то, не то!—кричалъ онъ: развѣ такъ нужно! Это длинно, скучно, слишкомъ обстоятельно, а нужны черточки, искорки, недомолвки, чтобы читатель самъ все понялъ.

И положила руку на сердце, долженъ сказать, что Р. былъ не только моимъ лучшимъ критикомъ, но и незамѣнимымъ учителемъ, строгимъ, безпристрастнымъ, ни разу не покривившимъ душой.

Часто самолюбіе молодого начинающаго писателя, полного юношескаго задора и самомнѣнія, не мирилось съ безапелляціонными замѣчаніями не сдержаннаго, бурнаго критика, и затаивъ неудовольствіе противъ Р., я не приходилъ къ нему по недѣлямъ, но что то неудержимо тянуло меня къ этому милому дому, я входилъ въ скромный кабинетъ Р. и первый вопросъ, которымъ встрѣчалъ меня хозяинъ, былъ:

— Ну что, написалъ чтонибудь, принесъ?

И когда я отвѣчалъ, что написалъ и принесъ, воспламененный хозяинъ кричалъ въ сосѣдную комнату женѣ:

— Оля, приготовь пожалуйста закусить! Да поскорѣе, — будемъ читать.

## II.

Однажды Р. спросилъ меня, читалъ ли я романъ Алексѣя Толстого «Князь Серебряный».

Къ стыду своему, я долженъ былъ сознаться, что не читалъ.

— Ахъ, напрасно!—воскликнулъ Р.—это такой интересный романъ. Тамъ столько событій, положеній! Такъ и просится на сцену! Прочти непременно.

Я досталъ романъ, прочиталъ и онъ мнѣ понравился.



К. А. КОРВИНЪ. ДЕКорацІя ПРОЛОГА.  
НОВАЯ ПУСТАНОВКА ОПЕРЫ «КНЯЗЬ ИГОРЬ» А. БОРОДИНА ВЪ МАРИИНСКОМЪ ТЕАТРѢ.

изъ моихъ театральныхъ воспоминаній.

челю, раздражительнымъ критическимъ чутьемъ: не только не вѣрная, не запоздавшая сценка, но жалкая фальшь натяжки, неудачный оборотъ словъ приводили его преимущественно въ бѣшенство. Никогда не забуду, какъ, въ одинъ изъ свиданій, прочитаннымъ ему рассказомъ Альбова, онъ выхватилъ рукопись изъ рукъ автора, бросилъ ее на полъ и началъ топтать ногами.

— Не то, не то!—кричалъ онъ: развѣ такъ нужно! Это длинно, скучно, слишкомъ обстоятельно, а нужны черточки, искорки, неомолвки, чтобы читатель самъ все понять.

Я положила руку на сердце, долженъ сказать, что Р. былъ не только вовсе лучшимъ критикомъ, но и незамѣненнымъ учителемъ, строгимъ, безпристрастнымъ, ни разу не покривившимъ душой.

Часто самолюбіе молодого начинающаго писателя, полного юношескаго энтузіазма и самоувѣрія, не выдерживало съ безапелляціонными замѣчаніями не сдержаннаго, бурнаго критика, и затѣивъ неудовольствіе противъ Р., я въ приходилъ къ нему по вечерамъ, но что то неудержимо тянуло меня къ этому милому дому, я входилъ въ скромный кабинетъ Р. и первый вопросъ, которымъ встрѣчалъ меня хозяинъ, былъ:

— Ну что, написалъ чтонибудь, принесъ?

И когда я отвѣчалъ что написалъ и принесъ, воспламененный хозяинъ кричалъ въ сосѣдную комнату женѣ:

— Оля, приготовь пожалуйста закусить! Да поскорѣе, — будемъ читать.

## II.

Однажды Р. спросилъ меня, читалъ ли я романъ Алексѣя Толстого «Князь Серебряный».

Къ стыду своему, я долженъ былъ сознаться, что не читалъ.

— Ахъ, напрасно!—воскликнулъ Р., — это такой интересный романъ. Тамъ столько событій, положеній! Тамъ охъ и происъдетъ всякого! Прочти непременно.

Я досталъ романъ, прочиталъ и онъ мнѣ понравился.







— Ну что?—встрѣтилъ меня Р. при первомъ моемъ посѣщеніи, читалъ романъ? Ну что, какъ? Правда, хорошо бы сдѣлать изъ него драму?

— Хорошо бы хорошо, да боюсь, что будетъ трудно.

— Трудно!—воскликнулъ Р.,—какой же ты послѣ этого писатель, что боишься передѣлки.

Въ тонѣ его звучали сарказмъ, иронія.

Задѣтый за живое я молчалъ, но рѣшилъ, что возьмусь за работу.

Исполнить эту работу было нелегко, главнѣйшимъ образомъ изъ за недостатка времени.

Въ 1872 году, когда былъ разговоръ о передѣлкѣ «Князя Серебрянаго», я служилъ единственнымъ конторщикомъ, секретаремъ, казначеемъ, чѣмъ угодно, у нѣкоего дѣльца Львова. Этотъ Львовъ, бывшій не то саперъ, не то топографъ, занимался постройками домовъ, для чего имѣлъ кирпичные заводы и плитные ломки и, кромѣ того, содержалъ почту по Петербургской губерніи. Служба моя была страшно тяжела; она начиналась съ 9 час. утра и кончалась, съ перерывомъ для обѣда въ одинъ часъ, далеко за полночь, а весною при наймѣ артели рабочихъ, судовщиковъ, каменщиковъ и штукатуровъ заниматься приходилось до разсвѣта.

Помню, что при страшной любви къ театру я никогда не могъ попасть въ него, такъ какъ не былъ свободенъ даже по воскресеньямъ и праздникамъ. При такихъ то неблагоприятныхъ обстоятельствахъ я все-таки твердо рѣшился приняться за работу. Прочитавъ романъ еще разъ, я отмѣтилъ крестиками главы, которыя, по моему мнѣнію, подходили къ изображенію ихъ на сценѣ. Вышло что то около девяти или десяти картинъ, которыя легко можно было раздѣлить на пять дѣйствій. Постепенно осваиваясь съ работой, я пришелъ къ заключенію, что она настолько легка, что ее можно было бы усложнить, написавши драму бѣлыми стихами. Да и вообще мнѣ казалось, что бѣлый, плавный, торжественный стихъ больше, нежели презрѣнная проза, подходилъ къ эпохѣ, характерамъ дѣйствующихъ лицъ, даже ихъ костюмамъ.

Я такъ и сдѣлалъ. Окончивъ работу я понесъ ее къ Р. читать.

ИЗЪ МОИХЪ ТЕАТРАЛЬНЫХЪ ВОСПОМИНАНІЙ.

Чтеніе драмы онъ обставилъ особенно торжественно, посадивъ меня за отдѣльный столикъ и давши свѣчу. Драма понравилась Р.; онъ мнѣ сдѣлалъ нѣсколько полезныхъ замѣчаній, которыми я тутъ же воспользовался, отмѣтивъ карандашомъ на поляхъ рукописи. Переписавши драму въ двухъ экземплярахъ, я понесъ ее въ цензуру и сдалъ въ канцелярію при соотвѣтствующемъ прошеніи. Кажется въ концѣ ноября я зашелъ снова въ цензуру справиться о судьбѣ драмы, ко мнѣ вышелъ высокій старикъ цензоръ съ очень длинной фамиліей.

— Это вы авторъ?—спросилъ онъ.

— Да, я.

Цензоръ стоялъ въ дверяхъ, держа въ рукахъ свернутую въ трубку мою драму, позади виднѣлась голова завѣдывавшаго театральнoй библиотекoй, кажется, Мозера.

— Что это вы написали?—воскликнулъ цензоръ,—это не драма, а мѣщанская комедія! И потомъ вы уклонились отъ текста романа! У васъ Князь Серебряный бѣжитъ отъ гнѣва Іоанна къ разбойникамъ! Мыслимое ли это дѣло!

Я хотѣлъ возразить, что если я позволилъ себѣ эту вольность, то потому, что о личности князя Серебрянаго въ исторіи нигдѣ не упоминается, между тѣмъ въ царствованіе Іоанна Грознаго бывали случаи, что князья бѣжали за предѣлы отечества и самый характерный такой случай былъ съ княземъ Курбскимъ. Затѣмъ я хотѣлъ еще возразить, какъ могъ цензоръ усмотрѣть комедію въ драмѣ, передѣланной изъ романа, полного драматическихъ сценъ.

Я уже раскрылъ ротъ, чтобы съ одинаковой рѣзкостью высказать все это цензору, какъ стоявшій сзади него Мозеръ усиленно закачалъ головой и я тотчасъ же сообразилъ, что лучше будетъ промолчать.

Цензоръ, чего добраго, могъ не разрѣшить пьесы къ представленію и тогда пришлось бы съ ней не мало повозиться, и я не зналъ даже, какъ и къ кому долженъ былъ апеллировать.

Видимо, смягченный моимъ молчаніемъ, цензоръ протянулъ мнѣ рукопись со словами:



К. А. КОРОВИНЪ. ЭСКИЗЪ КОСТЮМА ЯРОСЛАВНЫ.  
НОВАЯ ПОСТАНОВКА ОПЕРЫ «КНЯЗЬ ИГОРЬ» А. БОРОДИНА.

Через неделю он, добавив особенно гораestamente, посадил меня со мной в комнату и начал читать. Драма понравилась Р.; он мне сделал несколько полезных замечаний, которыми я тут же воспользовался, и вместе с ним вышел на почту рукопись. Переписавши домой на двух экземплярах, я понес ее в цензуру и сдал в канцелярию для рассмотрения по вопросу применения. Кажется в конце января я пришел сюда из цензуры справиться о судьбе драмы, но мне выпел высший старикъ цензоръ съ очень длинной фамилией.

— Это вы авторъ?—спросилъ онъ.

— Да, я.

Цензоръ стоялъ въ дверяхъ, держа въ рукахъ свернутую въ трубку мою драму, тогда изъ кабинета вышел заведывавшаго театральной библиотекой, кажется, Мозера.

— Что это вы написали?—воскликнулъ цензоръ,—это не драма, а мѣшанинъ комедии! И потому вы удалитесь отъ текста романа! У насъ Князь Серебряный бѣжитъ отъ цѣля, а не отъ разбойниковъ! Мыслимое ли это дѣло!

Я хотѣлъ возразить, что если я позволилъ себѣ эту вольность, то потому, что о личности князя Серебрянаго въ исторіи нигдѣ не упоминается, вѣдлу тѣмъ въ исторіяхъ ювана Грознаго бывали случаи, что князья бѣжали за предѣлы отечества и самый характерный такой случай былъ съ княземъ Курбскимъ. Хотѣлъ я хотѣлъ еще возразить, но не могъ цензоръ усмотрѣть комедію въ драмѣ, передѣланной изъ романа, и этого драматическихъ сценъ.

И тутъ раскрыла дверь, и въ ней одинокой рѣзкостью высказалъ мнѣ въ цензуру, какъ стоявший передъ нею Мольтеръ усиленно закачала головой и в значасть не собираемая что лучше будетъ промолчать.

Цензоръ, что вѣроятно, могъ не разобрать пьесы въ представленіи и тогда пришлось бы съ ней не мало поспорить, и я не зналъ, какъ себя вести. А. Коровинъ, являющійся въ кабинетѣ цензора, и я не знаю, кто именно были анципиды, а. Коровинъ, являющійся въ кабинетѣ цензора, и я не знаю, кто именно были анципиды, а. Коровинъ, являющійся въ кабинетѣ цензора, и я не знаю, кто именно были анципиды, а.

Видимъ, случившаяся молчаливая, цензоръ протянулъ мнѣ рукопись и сказалъ:







— Вотъ, возьмите!

Я взглянулъ на послѣднюю страницу и увидѣлъ подпись, разрѣшающую пьесу къ представленію.

Сойдя съ подъѣзда казеннаго зданія, я тутъ же, по Театральной улицѣ, вошелъ въ подъѣздъ Александринскаго театра, предназначенный для артистовъ и режиссера. Въ передней меня встрѣтилъ сторожъ, и на мой вопросъ, могу ли я видѣть режиссера, отвѣтилъ, что ни режиссера, ни помощника его въ театрѣ нѣтъ.

— Передайте ему эту пьесу!--сказалъ я, подавая свернутую въ трубку тетрадь.

### III.

Рѣшительно не могу теперь вспомнить, почему я тогда ни разу не справился о своей пьесѣ и даже какъ бы забылъ про нее; должно быть, у меня тогда было очень много конторской работы, да и Р. какъ то объ ней не вспоминалъ.

Уже во второй половинѣ декабря я встрѣтилъ въ какой то газетѣ, въ театральной хроникѣ, коротенькое извѣщеніе о томъ, что передѣлка въ стихахъ изъ романа А. Толстого «Князь Серебряный» репетируется и пойдетъ въ бенефисъ трагика Виноградова въ концѣ декабря.

Вечеромъ я отправился къ Р. сообщить о пріятной новости; оказалось, что онъ уже знаетъ тоже изъ газетъ.

Ликованію нашему не было конца, и мы рѣшили, что на другой день утромъ я долженъ идти къ режиссеру. Къ режиссеру нужно было явиться, конечно, хорошо одѣтымъ и непременно въ шубѣ, чтобы показать, что я не какой нибудь тамъ ничтожный конторщикъ, а заправскій, какъ слѣдуетъ быть, литераторъ. Это придумалъ Р. и страшно настаивалъ на шубѣ, которой у меня не было. Р. вызвался помочь горю и достать шубу у общаго нашего знакомаго одного приказчика. И такъ я явился въ прекрасной ильковой шубѣ, которою могъ импонировать только одному сторожу, встрѣтившему меня съ привѣтливостью.

изъ моихъ театральныхъ воспоминаній.

— Александръ Александровичъ на сценѣ. Сейчасъ выйдутъ.

Тотъ кто бывалъ въ вестибюлѣ режиссерской, долженъ знать, что тотчасъ же отъ входныхъ дверей десятью ступеньками каменной лѣстницы ниже начинается задняя часть сцены, и стоящему въ вестибюлѣ слышно, что происходитъ на ней. Прислушиваясь къ голосамъ актеровъ, я догадался, что репетируютъ мою пьесу. Минутъ черезъ десять снизу показался красивый рослый брюнетъ съ черными усами. Это былъ, какъ я узналъ впоследствии, режиссеръ Александръ Александровичъ Яблочкинъ.

— Что вамъ угодно?—спросилъ онъ.

Я назвалъ себя и сообщилъ, что пришелъ узнать объ участи моей пьесы.

— Такъ что же это вы дѣлаете!-- закричалъ Яблочкинъ, бросили пьесу сторожу и адреса вашего не написали на ней! Пьесу нужно ставить, мы разыскиваемъ васъ по всему Петербургу, это просто чортъ знаетъ что такое! Пожалуйста на сцену, сейчасъ начнемъ репетировать второй актъ.

Я пошелъ за нимъ и попалъ на сцену, когда еще плотники приступали къ уборкѣ декораціи перваго акта, лѣса. По сценѣ ходилъ полный бритый мужчина съ широкимъ добродушнымъ лицомъ; это былъ Бурдинъ, игравшій роль Мельника.

— Вы авторъ? Очень пріятно!--пожалъ онъ мнѣ руку,—ну что, какова декорація то? Прелесть! Дирекція не пожалѣла расходовъ!

Тогда еще молодой и неопытный, я все таки понялъ, что не велики должны были быть расходы дирекціи для декораціи лѣса, но изъ приличія ничего не отвѣтилъ.

На авансцену, помимо имѣвшагося тамъ кресла для Яблочкина, поставили другое для меня.

Началась репетиція слѣдующаго акта и такъ постепенно я увидѣлъ всѣхъ дѣйствующихъ лицъ, которыхъ было до тридцати. Я былъ, какъ въ чаду. Отъ пережитыхъ впечатлѣній, вслѣдствіе постоянно напряженнаго вниманія, съ которымъ я слѣдилъ за ходомъ пьесы, у меня разболѣлась голова, но я все таки досидѣлъ до конца и, облачившись въ знаменитую ильковую

шубу, вышелъ съ Яблочкинымъ и двумя тремя артистами. Тутъ шуба должна была показать себя, какъ бы того слѣдовало ожидать, но, однако, на лицахъ режиссера и артистовъ я не замѣтилъ ничего особеннаго, кромѣ непреодолимаго желанія очутиться скорѣе дома.

И я былъ недоволенъ репетиціей, артистами, самимъ собою. Я недоумѣвалъ, зачѣмъ такъ нужно было мое присутствіе, зачѣмъ меня посадили рядомъ съ режиссеромъ, когда на одно маленькое замѣчаніе артисту Пронскому, изображавшему князя Вяземскаго, Яблочкинъ сказалъ мнѣ, что я не вправѣ учить артиста, какъ онъ долженъ произносить свои реплики.

Мнѣ казалось, что тутъ что то не то; что на меня смотрять, какъ на мальчишку, съ которымъ нечего стѣсняться, и это сознаніе отравляло мнѣ ту радость, которую долженъ испытывать всякій начинающій авторъ.

Пришелъ я къ Р. въ довольно кисломъ настроеніи духа, чѣмъ крайне удивилъ его. Онъ закидалъ меня вопросами: какъ прошла та или другая сцена, какъ сыгралъ свою роль тотъ или другой актеръ, я отвѣчалъ вяло, неохотно и, сославшись на головную боль, раньше обычного времени ушелъ домой.

#### IV.

Спектакль былъ назначенъ на 31 декабря 1873 г. Не стану говорить о волненіяхъ, испытанныхъ мною передъ спектаклемъ по весьма простой причинѣ: за такой продолжительный періодъ времени я ихъ положительно не помню. Помню только ясно и отчетливо, какъ я сидѣлъ въ ложѣ, кажется, третьяго яруса вмѣстѣ съ Р. и его женою, и какъ меня интересовалъ спектакль, а въ особенности сцена пира въ палатахъ Ивана Грознаго, поставленная очень богато и эффектно. Іоанна Грознаго игралъ трагикъ Леонидовъ, человѣкъ громаднаго роста, съ зычнымъ голосомъ и, какъ мнѣ говорили, безъ одного глаза. Роль няньки исполняла артистка Жулева и тогда уже, будучи еще не старой, злоупотреблявшая любимымъ жестомъ—трясеніемъ рукъ. Боярина Морозова игралъ бенефициантъ Вино-

ИЗЪ МОИХЪ ТЕАТРАЛЬНЫХЪ ВОСПОМИНАНІЙ.

градовъ, Бурдинъ—мельника, Малышевъ—разбойника Перстня, Зубовъ— боярина Василя, а роль князя Серебрянаго была поручена совсѣмъ молодому, чуть ли не бывшему раньше на выходахъ, артисту Сосновскому.

Какъ мнѣ передавали потомъ, за сильный монологъ въ тюремѣ (по роману монологъ этотъ произносить бояринъ Морозовъ, но мнѣ удобнѣе было для сцены, чтобы говорилъ Серебряный) Сосновскій былъ вскорѣ сдѣланъ учителемъ театральнаго училища. Тогдашняя премьерша Александринской труппы артистка Струйская исполняла роль боярыни Елены, и въ томъ, какъ ее любила и цѣнила публика, я могъ убѣдиться по безчисленнымъ вызовамъ.

Послѣ сцены пожара въ домѣ Морозова публика настойчиво начала вызывать автора; я вышелъ изъ ложи въ совершенно пустой корридоръ и обратился къ одному изъ капельдинеровъ съ просьбой указать мнѣ директорскую ложу, такъ какъ не помню уже къмъ мнѣ было внушено, что въ случаѣ вызововъ я долженъ показаться въ этой ложѣ, а не на сценѣ.

Спустившись по лѣстницѣ я, по указанію другого капельдинера, направился въ конецъ корридора, пріоткрылъ дверь и очутился въ обширной аванложѣ, съ круглымъ столомъ по срединѣ обставленнымъ мягкими креслами. Здѣсь не было никого; впереди слышались глухіе вызовы автора, я пріоткрылъ дверь и очутился въ самой ложѣ, въ углу которой во фракѣ со звѣздой сидѣлъ маленькій сѣденькій старичекъ.

— Вы авторъ?—обратился онъ ко мнѣ, привѣтливо протягивая руку.

— Да, авторъ, отвѣчалъ я, порываясь къ краю ложи, чтобы показаться настойчиво вызывавшей меня публикѣ.

Не знаю, о чемъ спрашивалъ меня старичекъ со звѣздой, не помню, что я ему отвѣчалъ, но помню отлично то чувство нетерпѣнія и досады, которыя я испытывалъ принужденный отвѣчать и вообще вести совершенно ненужный для меня разговоръ какъ разъ въ такую минуту, когда, какъ мнѣ казалось, мнѣ слѣдовало показаться публикѣ. Я все таки показался раза два или три и, поклонившись старичку, ушелъ изъ ложи. Вызовы все



К. А. Коровинъ. Декорація 1-й картины 1-го дѣйствія  
Новая постановка оперы «Князь Игорь» А. Бородина въ Мариинскомъ театрѣ.

группы артистов — артистка Косович — да бойница Перстни, Зубов. —  
Серебрянко была поручена состав  
было раньше на выходах, артисту Сосновскому.

Потому что в сильной монотонности в театре (по  
этой монотонности этот произносит боярин Морозов, но мне удобней  
было бы слышать от себя говорить Серебрянко) Сосновский был актер  
умелый, театраломаном. Говорившая премьерна Але  
исполняла группу артистов. Струковом исполнила роль боярин Елена, и  
въ томъ, какъ ее любила и цѣнила публика, я могъ убѣдиться по безчи  
сленнымъ вызовамъ.

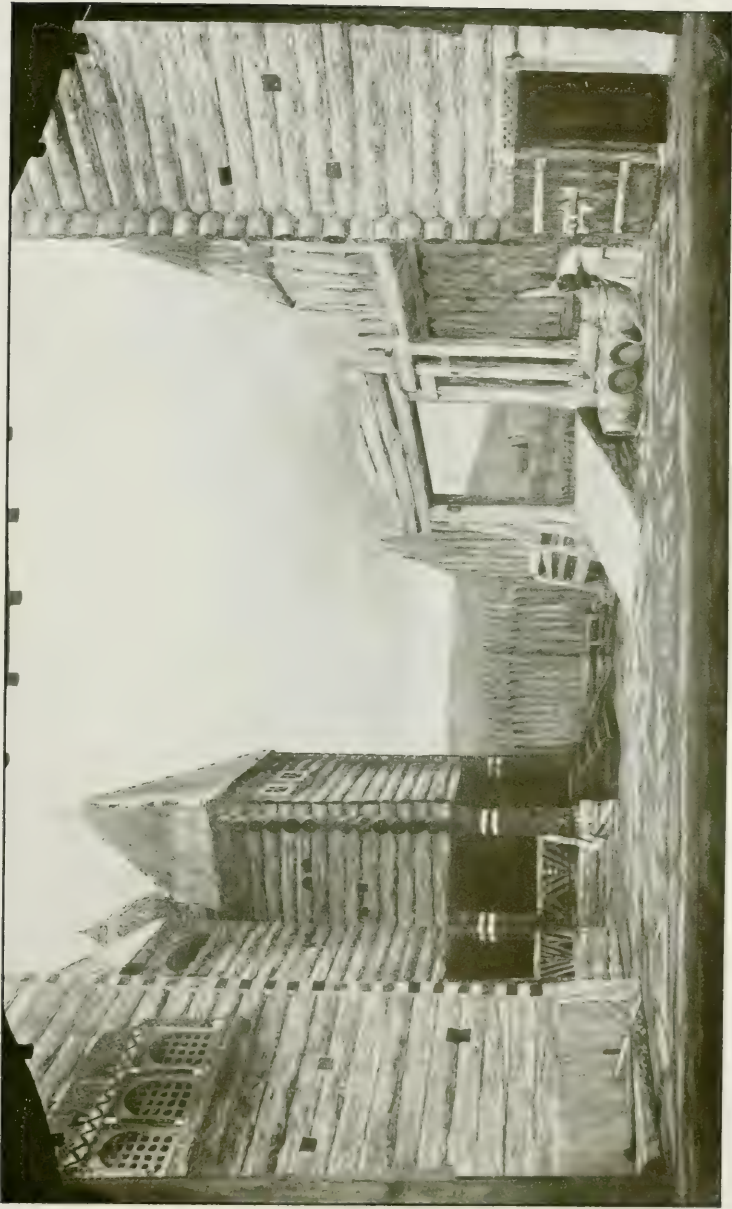
Послѣ этого пидара въ этот вечеръ публика настоящего начала  
вызывать автора; я вышелъ изъ ложи въ совершенно пустой корридоръ и  
обратился къ одному изъ капельдиверовъ съ просьбой указать мне ди  
ректорскую ложу, такъ какъ не знаю уже къ кому было внушено,  
что въ этомъ здании я долженъ показаться въ этой ложѣ, а не  
въ ней.

Слушиваясь по этому поводу отъ другого чиновника, я  
правился въ конецъ корридора, пріоткрылъ дверь и очутился въ обшир  
ной аванложѣ, съ круглымъ столомъ по срединѣ обставленнымъ мягкими  
креслами. Здѣсь не было никого; впереди слышались глухіе вызовы автора.  
Я пріоткрылъ дверь и очутился въ самой ложѣ, въ углу которой во  
фрагъ со звѣздой сидѣла маленькій сѣденькій старичекъ.

— Вы авторъ?—обратился онъ ко мнѣ, привѣтливо протягивая руку.

— Да, авторъ, — отвѣтила я, порівнясь къ нему рукой, чтобы показать  
настоячиво вызывавшей меня публикѣ.

Не знаю, о чемъ спрашивалъ меня старичекъ со звѣздой, но помню,  
что я ему отвѣчалъ, но помню отлично то чувство истеричности и досады,  
которія я испытывалъ принужденный отвѣчать и вообще вести совершенно  
ненормальную для меня разговоръ. Такъ какъ въ такую минуту, являясь на сцену,  
я долженъ былъ показаться публикѣ, я пріоткрылъ дверь и очутился въ  
самой ложѣ, въ углу которой сидѣла маленькій сѣденькій старичекъ.







продолжались, и капельдинеръ въ корридорѣ, открывши какую то дверь, пригласилъ меня пройти на сцену. Но я не пошелъ. Впечатлѣніе спектакля, какъ и первой репетиціи, было для меня испорчено на этотъ разъ пустой и лишней бесѣдой со старичкомъ, кажется, директоромъ театровъ.

На утро я купилъ всѣ газеты и жадно набросился на рецензіи. Въ каждой были отзывы, а въ нѣкоторыхъ очень длинныя, чуть ли не въ три столбца. Отзывы эти я не сохранилъ, гдѣ то потерялъ, но помню отлично, что общій тонъ былъ болѣе одобрителный, нежели порицательный. Въ нѣкоторыхъ газетахъ удивлялись изумительному трудолюбію автора, и мнѣ, проработавшему надъ этой пьесой не болѣе мѣсяца, легко, между дѣломъ, казались смѣшными фразы о моемъ труженичествѣ. Извѣстный въ то время театральнй критикъ «Петербургскаго Листка», авторъ «Театральныхъ болотъ» и другихъ талантливыхъ разсказовъ А. А. Соколовъ, весьма ядовито въ своей рецензіи цитировалъ по моему адресу извѣстный стихъ Пушкина:

...Пятнадцать лѣтъ не болѣе того,  
Такъ розгами его.

Дѣйствительно, безъ малѣйшихъ признаковъ растительности на лицѣ, худощавый, при своемъ маленькомъ ростѣ, я долженъ былъ производить впечатлѣніе чуть ли не пятнадцатилѣтняго мальчика, и что оно было такъ, я могъ убѣдиться по тѣмъ взглядамъ удивленія, которыми окидывали меня еще на репетиціи режиссеръ и артисты.

Стихами Пушкина, процитированными Соколовымъ, я былъ уязвленъ больше, нежели двумя тремя неодобрителными рецензіями, но видимый успѣхъ пьесы,—при всей громоздкости постановки съ тридцатью дѣйствующими лицами,—она прошла восемь разъ,—окрылилъ меня настолько, что я тотчасъ же началъ другую, уже оригинальную пьесу, и тоже бѣлыми стихами подъ заглавіемъ «Пугачевъ».

Основнымъ матеріаломъ для этой пьесы служила извѣстная «Исторія Пугачевскаго бунта» Пушкина, а также нѣсколько монографій, прочитанныхъ тогда мною. Въ первомъ актѣ дѣйствіе должно было происходить

## ОТРЫВКИ ИЗЪ ВОСПОМИНАНІЙ.

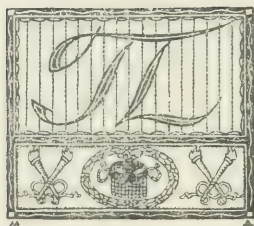
въ раскольничьемъ скиту, на Яикѣ. Было написано уже два или три явленія, затѣмъ я къ пьесѣ охладѣлъ и самую рукопись какъ то затерялъ.

Вотъ все, что я могу вспомнить о постановкѣ на сценѣ драмы «Князь Серебряный», по совѣту А. А. Яблочкина названной «Опричиной».

Бывшимъ антрепренеромъ, а вмѣстѣ и авторомъ многихъ пьесъ, В. А. Базаровымъ, драма эта была издана отдѣльно.

## ОТРЫВКИ ИЗЪ ВОСПОМИНАНІЙ.

Н. Θ. СОЛОВЬЕВА 1).



ЕРВОНАЧАЛЬНАЯ идея написать оперу на сюжетъ драмы В. Сарду «La Haine» принадлежит извѣстному автору оперы «Мефистофель» Бойто. Именно онъ указалъ на него нашему даровитому артисту русской оперы Б. Б. Корсову, который и передалъ это указаніе мнѣ. Это было въ 1878 году.

Драма произвела на меня захватывающее впечатлѣніе. Передѣлать ее въ оперное либретто было не легко и за сценарій взялся Б. Б. Корсовъ. Подробное либретто на французскомъ языкѣ въ прозѣ складывалось постепенно.

Наконецъ, весь этотъ матеріалъ началъ облекаться въ стихотворную поэтическую форму на русскомъ языкѣ. Въ этомъ трудѣ весьма значительную роль сыгралъ П. К. Бронниковъ, прекрасно владѣвшаго стихомъ и поэтическимъ изложеніемъ. Стихи г. Бронникова, по своей музыкальности

1) Мы получили слѣдующее письмо отъ профессора Н. Θ. Соловьева: М. Г. Баронъ Николай Васильевичъ, вы предложили мнѣ, хотя и пріятную, но далеко не легкую задачу. Воспоминанія нерѣдко связаны не только съ фактами отрадными, но и съ такими, которые могли бы набросить вполне заслуженную тѣнь на лицъ, причастныхъ къ судьбѣ моей оперы «Корделія». О нихъ я по мѣрѣ возможности умолчу, на сколько это умолчаніе не будетъ мѣшать правдивому изложенію моихъ воспоминаній. Примите и пр.

*Ред.*



К. А. КОРВИНЪ. ЭСКИЗЪ КОСТЮМА БОЯРЫНИ.  
НОВАЯ ПОСТАНОВКА ОПЕРЫ «КНЯЗЬ ИГОРЬ» А. БОРОДИНА.

отрывки изъ воспоминаній.

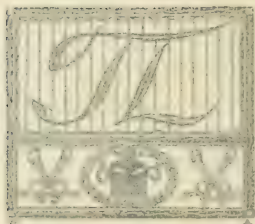
переводились въ скиту, на Яикѣ. Было написано уже два или три явленія, затѣмъ я къ пьесѣ охладѣлъ и самую рукопись какъ то затерялъ.

Вотъ все, что я могу вспомнить о постановкѣ на сценѣ драмы «Жизнь Сервантеса», по совѣту А. А. Яблочкина названной «Опричиной».

Ближайшимъ директоромъ, а вмѣстѣ и авторомъ многихъ пьесъ, В. А. Базаровымъ, драма эта была издана отдѣльно.

## ОТРЫВКИ ИЗЪ ВОСПОМИНАНІЙ.

Н. Ф. СОЛОВЬЕВА 1).



ЕРВОНАЧАЛЬНАЯ идея написать оперу на сюжетъ драмы В. Сарду «La Haine» принадлежитъ извѣстному автору оперы «Мефистофель» Бойто. Именно онъ указалъ на него нашему даровитому артисту русской оперы Б. Б. Корсову, который и передалъ это указаніе мнѣ. Это было въ 1878 году.

Драма произвела на меня удивительное впечатлѣніе. Перевѣдать ее въ оперное либретто было не легко и за сценарій взялся Б. Б. Корсовъ. Подробное либретто на французскомъ языкѣ въ прозѣ складывалось постепенно.

Наконецъ, весь этотъ материалъ началъ облекаться въ стихотверную поэтическую форму на русскомъ языкѣ. Въ этомъ трудѣ весьма значительную роль сыграли П. К. Бронникова, прекрасно владившая стихомъ и блестящимъ изложеніемъ. Стихи П. Бронникова, по своей музыкальности

1) Мы получили слѣдующее письмо отъ профессора Н. Ф. Соловьева: М. Г. Базаровъ Николай Васильевичъ, вы преловили мнѣ, хотя и приятную, но далеко не новую задачу. Основанія нерѣдко связаны не только съ фактами отчаянія, но и съ любовью, которая когда бы набросить вопли, какъ въ оперѣ «Корделія», и слышать въ страдѣ мнѣ оперы «Корделія». О нихъ я по мѣрѣ возможности умолчу, на сколько это умолчаніе не будетъ мѣшать правдивому изложенію моихъ воспоминаній. Приветствую и т. д.

Ред.





и увлекательности, дѣйствовали на меня обаятельно, чтеніе ихъ охватывало меня настроеніемъ и, благодаря имъ, работа шла быстро и плавно. Мнѣ такъ нравились стихи г. Бронникова, одареннаго поэтическимъ чувствомъ, что я писалъ на нихъ музыку, довольно рѣдко прибѣгая къ ихъ сокращенію. Такое беззаботное отношеніе привело къ тому, что въ концѣ-концовъ я написалъ оперу, потребовавшую большихъ купюръ, съ большинствомъ которыхъ я, разумѣется, вполнѣ согласенъ. Впослѣдствіи опера сократилась на добрую треть, если не больше.

Но я не особенно сожалѣлъ о непроизводительномъ и потерянномъ трудѣ.

Самый сюжетъ меня такъ увлекалъ, что, не дожидаясь окончанія либретто, я принялся за сочиненіе оперы. Это было 30 февраля 1881 г. Вернувшись ночью отъ моего либреттиста, съ которымъ общая работа насъ подружила, я въ ночь написалъ финальный дуэтъ оперы, не имѣя текста. Впослѣдствіи г. Бронниковъ приписалъ къ музыкѣ текстъ такъ удачно, что нельзя и подумать, что музыка появилась раньше стиховъ.

Въ свободное время отъ консерваторіи и другихъ занятій я всецѣло предавался сочиненію, начавъ писать оперу съ перваго акта. Рѣдко я перескакивалъ, нарушая порядокъ сочиненія по либретто. Помню, что только пѣсня Беппо изъ 2-го дѣйствія мною тоже была написана ранѣе текста. Г. Бронниковъ вѣрно угадалъ въ моей музыкѣ мои намѣренія и позднѣе написалъ прелестные стихи баллады.

Сочиненіе этой баллады меня особенно заботило, такъ какъ послѣ нея слѣдуетъ возгласъ хора: «Вотъ такъ пѣсня! Ну спасибо! Ай да Беппо! славно братъ. И вино твое на диво, а ужъ пѣсня просто кладъ!» И я ждалъ счастливой минуты, когда, по моему разумѣнію, выльется музыка, хоть немного непротиворѣчащая такому лестному для нея возгласу хора. Насколько это удалось—не мнѣ судить, но я все же старался схватить лазурный колоритъ Неаполя и соотвѣтствующую теплоту настроенія.

Работа надъ первымъ и вторымъ дѣйствіями шла безъ особыхъ замедленій.

Имѣя склонность видѣть тѣ мѣста, на которыхъ разыгрались сюжеты моихъ оперъ, я ѣздилъ въ Диканьку, когда писалъ оперу «Вакула». Благодаря этой склонности, меня тянуло и въ Сиенну.

Закончивъ второй актъ въ 1882 г., я поѣхалъ въ Сиенну. Видъ Кампо, собора, въ которомъ разыгрался трагическій конецъ драмы, національные костюмы, въ которыхъ и до сихъ поръ происходятъ ристалища на Кампо, — все это было причиной, что я накопилъ массу фотографій, послужившихъ впослѣдствіи благодарнымъ матеріаломъ при постановкѣ «Корделии».

Писалъ я первыя два дѣйствія безъ всякаго особеннаго расчета на Императорскую сцену. Писалъ я потому, что чувствовалъ потребность, будучи увлеченъ сюжетомъ.

Вернувшись въ Петербургъ, я показалъ фотографіи моему доброму пріятелю Я. А. Плющевскому-Плющичу, который сталъ настаивать, чтобы я эти рисунки представилъ, покойному нынѣ, директору театровъ И. А. Всеволожскому. Такъ какъ мои отношенія къ дирекціи были натянуты, вслѣдствіе отказа поставить мою оперу «Кузнецъ Вакула», я считалъ довольно для себя неприятнымъ сдѣлать такой шагъ, да и тащить съ собой огромное руло фотографій было какъ то неудобно. Вообще я по природѣ довольно инертный, что касается моихъ дѣлъ. Но г. Плющевскій-Плющичъ такъ настаивалъ на моемъ визитѣ, что когда онъ совершенно неожиданно для меня привезъ всѣ мои фотографіи, наклеенныя на папкѣ, и опять сталъ уговаривать, то я рѣшился на этотъ шагъ.

Пріѣхавъ въ дирекцію, я обратился къ В. П. Погожеву, управлявшему тогда конторой Императорскихъ театровъ, который, узнавъ, что я явился съ фотографіями, привезенными изъ Сиенны для новой моей оперы, немедленно предложилъ мнѣ повидаться съ директоромъ.

И. А. Всеволожской оказалъ мнѣ пріемъ, котораго я никакъ не ожидалъ. Онъ заинтересовался не только фотографіями, но и моей новой работой. На его вопросъ, когда я окончу мою новую оперу, я отвѣтилъ ему, что если это вопросъ серьезный и касается намѣреній дирекціи поставить ее, то я берусь окончить мой трудъ въ возможно скоромъ времени.





К. А. КОРОВИНЪ. ЭСКИЗЪ КОСТЮМА ПОЛОВЕЦКОЙ ЖЕНЩИНЫ.  
НОВАЯ ПОСТАНОВКА ОПЕРЫ «КНЯЗЬ ИГОРЬ» А. БОРОДИНА.

отражалась на его творчестве.

Мне было приятно видеть, что опера, на которой разыгрался сюжет моего оперы, я видел в Диканьку. Когда писал оперу «Вакула». Благодаря этой склонности, меня тянуло и в Сиенну.

Заключив, второй акт в 1882 г., я поехал в Сиенну. Видя Кампо, гора, на которой разыгрался трагический конец драмы, национальные памятники, в которых и до сих пор происходят ристалища на Кампо, — все это было причиной, что я закупил массу фотографий, послуживших впоследствии благодарным материалом при постановке «Корделии».

Писал я первый два действия без всякого особенного расчета на Императорскую сцену. Писал я потому, что чувствовал потребность, будучи увлечен сюжетом.

Вернувшись в Петербург, я показал фотографии моему доброму приятелю Я. А. Плющевскому-Плющину, который стал настаивать, чтобы я эти рисунки представил, возможно, некий директор театров И. А. Всеволодскому. Так как мои отношения к дирекции были натянуты, вследствие отказа поставить мою оперу «Кузнец Вакула», я считал довольно для себя неприятным сделать такой шаг, да и тащить с собой огромное руло фотографий было как то неудобно. Вообще я по природе довольно инертный, что касается моего дела. Но г. Плющевский-Плющин так настаивал на всем, вплоть до того, когда он совершенно неожиданно для меня привез в 5 мои фотографии, наклеенные на папку, и опять стал уговаривать, то я решился на этот шаг.

Приехав в дирекцию, я обратился к В. П. Погожеву, управлявшему тогда конторой Императорских театров, который, узнав, что я явился с фотографиями, привезенными из Сиенны для новой моей оперы, немедленно предложил мне повидаться с директором.

И. А. Всеволодской оказал мне прием, которого я никак не ожидал. Он заинтересовался не только фотографиями, но и моей новой работой. На его вопрос, когда я окончу мою новую оперу, я ответил ему, что если это вопрос срочный, то я буду окончить мой труд в возможно скором времени.





Затѣмъ И. А. предложилъ мнѣ поѣхать съ моими двумя дѣйствіями къ Э. Ф. Направнику и ихъ ему проиграть. Я началъ колебаться, такъ какъ не можетъ же капельмейстеръ выслушивать цѣлые акты, которые композиторы вздумаютъ ему проигрывать, на что И. А. предложилъ мнѣ обратиться къ Э. Ф. съ просьбой отъ его имени и, насколько я помню, по этому поводу былъ намѣренъ написать ему письмо.

Э. Ф., со свойственной ему серьезностью и внимательностью, выслушалъ мои первые два акта и, къ моей радости, заявилъ, что, если я напишу третье дѣйствіе настолько же хорошо, какъ и предыдущія, то вопросъ о постановкѣ моей оперы можетъ быть рѣшенъ въ утвердительномъ смыслѣ.

Къ концу поста 1883 г. мною было закончено третье дѣйствіе. Вопросъ о постановкѣ «Корделии» былъ рѣшенъ. По настоянію Б. Б. Корсова, принимавшаго горячее участіе въ судьбахъ этой оперы и для котораго я писалъ партію Орсо, я ѣздилъ въ Москву играть свою оперу Альтани. главному капельмейстеру Московской Императорской оперы.

3 мая 1884 г. дирекція заключила со мной контрактъ касательно постановки «Корделии» какъ на петербургской, такъ и на московской сценахъ. Вскорѣ были заказаны на обѣ сцены декорации у извѣстнаго художника Цуккарелли, котораго въ Миланѣ я видѣлъ лично. Писалъ онъ ихъ, имѣя въ виду нѣкоторыя мои указанія и доставленныя мною фотографіи.

Вернувшись въ Царское Село, я принялся за дальнѣйшую спѣшную работу, такъ какъ машина постановки была пущена уже полнымъ ходомъ, а у меня существовали только три акта въ клавираусцугѣ, четвертаго акта еще не было, какъ не было и оркестровки, что было вполне извѣстно дирекціи.

Не скрою, что меня порою охватывалъ страхъ: успѣю-ли я сочинить въ лѣто цѣлое четвертое дѣйствіе и къ декабрю 1884 г. оторкестровать всю оперу, буду-ли я для этого хорошо настроенъ. (Первое представленіе «Корделии» было назначено на конецъ декабря 1884 г., или начало января 1885 года).

Все лѣто я провелъ въ сочиненіи четвертаго акта, который къ концу августа закончилъ.

Съ сентября началась чрезвычайно тяжелая для меня спѣшная работа по оркестровкѣ. Я оркестровалъ,—оркестровалъ, не видя конца края. Нужно имѣть еще въ виду, что мною оркестрована масса того, что потомъ было купюровано. Въ октябрѣ и декабрѣ я работалъ по 12—14, а иногда и болѣе часовъ. Въ особенности въ декабрѣ лампы горѣли у меня круглыя сутки, я не обращалъ вниманія на время отдыха, обѣда и пр. Работалъ ночью, работалъ днемъ, закусывалъ урывками для подкрѣпленія силъ,—однимъ словомъ, работалъ, не разбирая времени.

Въ такой работѣ я пробылъ до конца декабря 1884 г. Я оркестровкой заканчивалъ второе дѣйствіе, но въ концѣ его, на сценѣ милосердія, почувствовалъ упадокъ силъ и понялъ, что, если буду оркестровать дальше, то испорчу мое сочиненіе.

Совершенно разболѣвшись отъ непомѣрной работы, я поѣхалъ къ И. А. Всеволожскому съ намѣреніемъ чистосердечно отказаться отъ постановки, если она не можетъ быть отложена, но добрѣйшій и привѣтливѣйшій И. А., вмѣсто упрека, со свойственной ему добротой, старался меня успокоить, говоря: «тѣмъ лучше, профессоръ, тѣмъ лучше, мы ее дадимъ осенью 1885 г., такъ какъ въ январѣ или февралѣ 1885 г., если вы и окончили бы оперу, намъ не расчетъ ее давать. Она не успѣетъ выдержать большого количества представленій, а на слѣдующій сезонъ ея возобновленіе не представитъ уже интереса новинки».

Я, благословляя въ душѣ этого прекраснаго человѣка, вернулся домой спокойный, отдохнуль мѣсяца полтора и принялся за дальнѣйшую работу.

Осень 1885 г. отличалась для меня самой кипучей дѣятельностью. Въ Э. Ф. Направникѣ, хормейстерѣ Помазанскомъ, Кондратьевѣ, Морозовѣ, Палечекѣ, исполнителяхъ: Павловской, Прянишниковѣ, Бичуриной, Михайловѣ, Стравинскомъ и мн. друг. я встрѣтилъ самыхъ горячихъ покровителей моего дѣтища.

Опера подвергалась многочисленнымъ купюрамъ. Сперва я протесто-

валь, но потомъ убѣдился, что эта операція была въ большинствѣ случаевъ благодѣтельной. Кромѣ того, меня утѣшало любовное отношеніе исполнителей, которымъ опера моя нравилась.

Э. Ф. Направникъ, стоявшій за купюры очень многихъ мѣстъ, какъ непроизводительно удлинявшихъ оперу, тѣмъ не менѣе, на предпоследней репетиціи замѣтилъ съ сожалѣніемъ, что опера не имѣетъ прелюдіи или увертюры. Я пообѣщаль ему написать къ генеральной репетиціи прелюдію, если только успѣю. Это было въ четвергъ. Вернувшись съ репетиціи въ пятомъ часу домой, я сейчасъ же принялся за прелюдію, вписывая ее прямо въ партитуру. Проработалъ почти сутки съ малыми перерывами, и въ пятницу, часа въ 3, сдалъ въ нотную контору, а въ субботу на генеральной репетиціи эта прелюдія исполнялась.

Насталъ день перваго представленія—12 ноября 1885 года. По своейственной мнѣ привычкѣ опаздывать, я и на первый спектакль моей оперы опоздалъ. Прихожу. Первое дѣйствіе въ полномъ ходу. Встрѣчаю какіе-то странные взгляды. Кто-то вдали, указывая на меня, переговаривается. Вообще, я почувствовалъ какую то подозрительную атмосферу. Оказалось, что А. А. Бичурина была больна, но, несмотря на свое состояніе, она мнѣ высказала полную рѣшимость довести роль Уберты до конца.

Страхъ за судьбу моей оперы, инцидентъ съ Бичуриной, предыдущія репетиціи, полныя волненія, довели меня до крайне нервнаго состоянія, развившагося въ какомъ-то неожиданномъ странномъ для меня спокойствіи. Я инстинктивно вѣрилъ, что все пройдетъ благополучно. Блестящій залъ, масса слушателей, среди которыхъ была знаменитая Лукка (пріѣхавшая къ намъ въ ноябрѣ для своихъ концертовъ, наговорившая мнѣ массу любезностей по адресу моей оперы, а также хора), вызовы, полный успѣхъ, чествованіе меня въ редакціи «Свѣтъ» у покойнаго В. В. Комарова, все это прошло, какъ въ туманѣ.

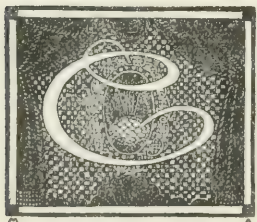
Результатомъ этого наплыва ощущеній было то, что на другой день утромъ, имѣя совершенно свѣжую голову, я былъ лишень возможности встать съ постели и пролежалъ вплоть до слѣдующаго утра въ какой-то апатіи.

Но этимъ не окончились мои волненія. Черезъ нѣсколько дней я узналъ, что Бичурина подала въ отставку, а готовой замѣстительницы не было. Болѣе двухъ недѣль прошло, пока М. Д. Каменская усвоила себѣ партію Уберты и опера вошла, такъ сказать, въ репертуарное русло и была дана 10 разъ въ первомъ сезонѣ.

Успѣхъ оперы былъ настолько значителенъ (кромѣ Петербурга, ее поставили въ Москвѣ, Кіевѣ, Казани въ 1886 г., въ Тифлисъ—1887 г., Прагѣ—1890 г.), что ко мнѣ часто являлись разные либреттисты, но здоровье не позволяло мнѣ приняться за новый трудъ, да и къ сюжетамъ я относился слишкомъ разборчиво. Убѣдившись на практикѣ, что музыка очень часто мѣшаетъ словамъ, которыя не долетаютъ до слушателя, я искалъ такого пластическаго сюжета, благодаря которому, по внѣшнему ходу дѣйствія, такъ сказать по пантомимѣ, можно было вполне понять все содержаніе оперы. Эта утопія довела меня до того, что на привѣтливое предложеніе И. А. Всеволожскаго писать новую оперу на сюжетъ «Пиковой дамы» я отказался, о чемъ я впоследствии очень пожалѣлъ.

## НАЦИОНАЛЬНОСТЬ ВЪ ТОЛКОВАНІИ СЦЕНИЧЕСКИХЪ ОБРАЗОВЪ.

Н. К. МЕЛЬНИКОВА (СИБИРЯКА).



СТРАНСТВУЯ по бѣлу-свѣту, изъ рукъ въ руки и изъ кошелька въ кошелекъ, всякая монета постепенно утрачиваетъ часть металла, воспринимаетъ постороннія наслоенія на свою поверхность и,—оставаясь въ общихъ, главныхъ, чертахъ такой же, какой вышла изъ чеканки, — перемѣняетъ свою первоначальную окраску на новую. То же самое происходитъ съ художественными типами, когда со своей родины перекочевываютъ они къ другому народу на театральную сцену. Чаще всего,—въ особенности, если выразителями на





К. А. КОРОВИНЪ. ДЕКОРАЦІЯ 2-Й КАРТИНЫ 1-ГО ДѢЙСТВІЯ.  
НОВАЯ ПОСТАНОВКА ОПЕРЫ «КНЯЗЬ ИГОРЬ» А. БОРОДИНА ВЪ МАРИИНСКОМЪ ТЕАТРѢ.

Но думать не приходилось ни о чемъ. Черезъ нѣсколько дней я узналъ, что Назуринъ подалъ въ отставку, а готовой замѣстительницы не было. Былъ только полтъа прощю, пока М. Д. Каменская усвоила себѣ партію Уберты в оперѣ Лизла, такъ сказать, въ репертуарное русло и была дана 10 разъ въ первомъ сезонѣ.

Успѣхъ оперы былъ настолько значителенъ (кроме Петербурга, ее поставили въ Москвѣ, Клевѣ, Казани въ 1886 г., въ Тифлисѣ—1887 г., Прагѣ—1890 г.), что ко мнѣ часто являлись разные либреттисты, но здоровье не позволяло мнѣ приниматься за новый трудъ, да и къ сюжетамъ я относился слишкомъ разборчиво. Убѣдившись на практикѣ, что музыка очень часто мѣшаетъ словамъ, которыя не долетаютъ до слушателя, я искалъ такого драматическаго сюжета, благодаря которому, по внѣшнему ходу дѣйствія, такъ сказать по пантомимѣ, можно было вполне понять все содержаніе либретто. Эта утонча донесла мени до того, что на привѣтливое предложеніе И. В. Васильевскаго писать новую оперу на сюжетъ «Пиковою дамы» я отказался, о чемъ я впоследствии очень пожалѣлъ.

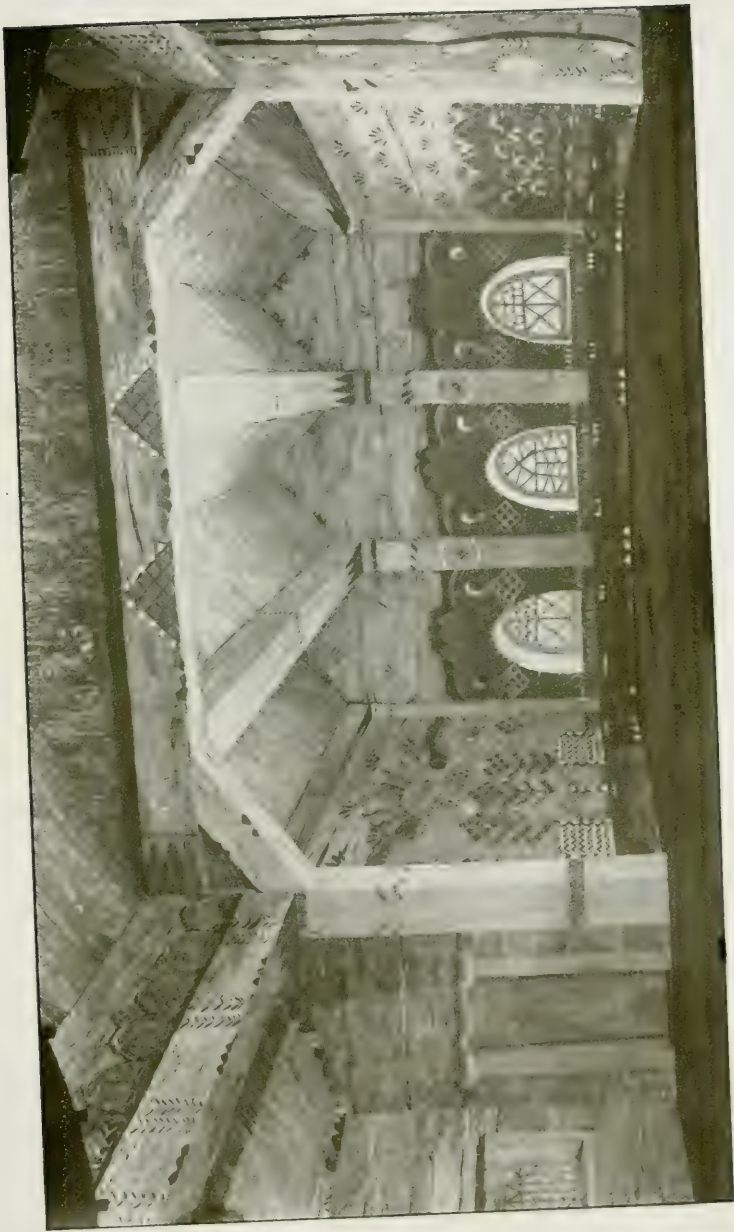
## НАЦИОНАЛЬНОСТЬ ВЪ ТОЛКОВАНІИ СЦЕНИЧЕСКИХЪ ОБРАЗОВЪ.

Н. К. МЕЛЬНИКОВА (СИБИРЯКА).



СТРАНСТВУЯ по бѣлу-свѣту, изъ рукъ въ руки и изъ кошелька въ кошелекъ, всякая монета постепенно утрачиваетъ часть металла, воспринимаетъ постороннія наслоенія на свою поверхность и,—оставаясь въ общихъ, главныхъ, чертахъ такой же, какой вышла изъ чеканки,—перемѣняетъ свою первоначальную окраску на новую. То же самое происходитъ съ художественными типами,

когда въ своей жизни переключаются отъ одного народа на другой, и въ общихъ, главныхъ, чертахъ такой же, какой вышла изъ чеканки,—перемѣняетъ свою первоначальную окраску на новую.





сценѣ являются недюжинные таланты, — это видоизмѣненіе художественныхъ типовъ за границей отечества бываетъ почти неуловимымъ, происходитъ только въ оттѣнкахъ и обнаруживается не въ деталяхъ, но въ цѣломъ, то-есть, когда всѣ оттѣнки суммируются у зрителя въ одно общее впечатлѣніе. Ошибкой было бы думать, что эту новую окраску чужеземнымъ художественнымъ образамъ придаетъ только самъ артистъ - исполнитель, — нѣтъ, въ ней сказывается еще индивидуальность той націи, которая пріютила заморскихъ гостей у себя на сценѣ. Еще въ гораздо большей степени, чѣмъ исполнитель - артистъ, сообщаетъ имъ сама нація свой отпечатокъ, пользуясь театральнымъ артистомъ только, какъ орудіемъ по проведенію своихъ *родовыхъ* замысловъ, безсознательно таящихся въ глубинѣ народнаго духа. Какой бы выразительной ни была индивидуальность артиста, но и самъ онъ — сынъ своего народа, «плоть отъ плоти и кость отъ костей» своей родной націи. Онъ говоритъ ея языкомъ, воспитанъ въ ея вѣяніяхъ, связанъ съ нею тысячами незримыхъ нитей и, одухотворенный общенародной душой, безсознательно, даже незамѣтно для самого себя, спѣшитъ какъ бы вдохнуть частицу этой родной народной души и въ чужеземныхъ художественныхъ пришельцевъ на театральныхъ подмосткахъ. Онъ какъ бы ассимилируетъ ихъ со своимъ роднымъ народомъ, не посягая ни на «свободу слова», которое они привезли съ родины, ни на основныя характерныя особенности каждаго чужеземца въ отдѣльности, но только накладывая на нихъ отпечатокъ своей націи. И вся эта ассимиляція на театральной сценѣ происходитъ такъ безобидно, безъ насилія, естественно, спокойно и незамѣтно, что позавидовать ей могли бы даже государственные политики, взирая на ея крупныя окончательныя результаты и на ничтожную долю націонализаторскихъ усилій, которыми были они достигнуты. Перекочевавъ на чужбину, чтобы показать здѣсь духовный обликъ своей націи - прародительницы, тѣ же самыя художественныя типы на чужой сторонѣ, воспринявъ особую окраску отъ хозяевъ страны, становятся теперь неотразимыми обвинителями или же хвалебными комментаторами самого народа - хозяина, отражая въ своей новой окраскѣ

всѣ его нравы, понятія и характеръ. И безъ труда, безъ усилій позналъ бы самого себя народъ-хозяинъ, если бы онъ пристальнымъ вдумчивымъ окомъ взглядѣлся въ неуловимыя, едва замѣтныя, черточки, которыя самъ же запечатлѣлъ на своихъ гостяхъ, пріѣхавшихъ къ нему издалика...

Эту национализаторскую работу театра можно доказать безчисленными примѣрами, почерпнутыми изъ сравненія однихъ и тѣхъ же художественныхъ образовъ на заграничныхъ и русскихъ сценахъ. Особенно убѣдительнымъ будетъ докторъ Штокманнъ изъ ибсеновскаго «Врага народа», знакомый большинству образованной Россіи.

Въ своемъ Національномъ Театрѣ въ Христіаніи да и на нѣмецкихъ сценахъ въ Германіи онъ — благородный мужъ науки, превратившійся внѣ стѣнъ своего кабинета въ воинственнаго викинга. Столкнувшись съ низменной толпой согражданъ, онъ всѣми своими жестами, взглядами и осанкой дѣйствуетъ повелительно, скорѣе приказываетъ, чѣмъ убѣждаетъ, и погибаетъ, быть можетъ, какъ разъ оттого, что натискъ его, исключаящій всякую способность и желаніе эластично приноровиться къ слушателямъ, былъ черезчуръ могучимъ и вызвалъ неминуемое сопротивленіе: коса нашла на камень и, вмѣсто того, чтобы сдвинуть его умѣлымъ движеніемъ съ боку, ударила со всего размаху.

Но тотъ же самый докторъ Штокманнъ, говоря по смыслу тѣ же самыя рѣчи, вышелъ въ театрѣ Станиславскаго совсѣмъ другимъ по типу,—не воинственнымъ. Напримѣръ, въ тотъ моментъ, когда онъ сообщаетъ о своемъ открытіи заразы въ водѣ, онъ у себя дома потираетъ даже одну руку о другую,—первый признакъ нерѣшительнаго характера; такой жестъ можно часто наблюдать у робкаго человѣка, явившагося, напримѣръ, къ своему начальству на аудіенцію; выступивъ съ рѣчью на народномъ собраніи, онъ возшелъ на возвышеніе въ сюртукѣ, застегнутомъ чуть не на всѣ пуговицы: безсознательное, вошедшее въ привычку, постоянное стремленіе миролюбивыхъ людей соблюдать внѣшнюю форму, чтобы не вступать въ конфликты съ окружающимъ міромъ; народу говоритъ онъ ровно, спокойно, повышаетъ голосъ только при сравненіи своихъ слушателей съ животными,



К. А. КОРОВИНЪ. ДЕКОРАЦІЯ 2-ГО ДѢЙСТВІЯ.  
НОВАЯ ПОСТАНОВКА ОПЕРЫ «КНЯЗЬ ИГОРЬ» А. БОРОДИНА ВЪ МАРИИНСКОМЪ ТЕАТРѢ.

тоу иу ирмнъ понатн и характеръ. И безъ труда, безъ усилій познаеъ въ гласнхъ словъ народъ-коллективъ, если бы онъ присталинамъ вдумчивымъ взглядомъ взглянулъ въ неуловимыя, едва замѣтныя, черточки, которыя салъ въ лицо, черточки на волосахъ, голтвахъ, приѣхавшихъ къ нему издалика...

Отъ инстинктивной работы театра можно доказать безчисленными примерами, повернутыми изъ сравненія однихъ и тѣхъ же художественныхъ образовъ на западныхъ и русскихъ сценахъ. Особенно убедительному будетъ докторъ Штокманнъ изъ ибсеновскаго «Врага народа», знакомый большинству образованной Россіи.

Въ своемъ Национальномъ Театрѣ въ Христианіа да и на ибсеновскихъ сценахъ въ Германіи онъ — благородный мужъ науки, превратившейся въ хитръ своего кабинета въ воинственнаго вивинга. Столкнувшись съ низменней толпой, сопротивляясь, онъ вѣдн своими жестами, взглядами и ослепляющей эстафетой повелительнаго, свербя приказываетъ, чѣмъ убѣждаетъ, и командуетъ. Быть можетъ, закъ разл этого, что натискъ его, исключаяюшій жесты, сн способность и желаніе эластично приноровиться къ слушателямъ, была изрочена жесткими и выдала неминуемое сопротивление: коса нашла на камень и въ это время, чтобы сдвинуть его убѣдимъ двитіемъ съ себя, ударилъ въ него размахомъ.

Онъ тотъ же самый инстинктъ Штокманнъ, говоря по смыслу тѣ же самыя рѣчи, вѣдн въ театрѣ Станиславскаго совѣтъ другіямъ по типу, — не командовать. Изиримъ, въ тотъ моментъ, когда онъ сообщаетъ о своемъ открытіи заразы въ водѣ, онъ у себя дома потираетъ даже одну руку и другую — первый признакъ враждебнаго характера; такой жестъ можно часто наблюдать у робкаго желобка, жившагося, изиримъ, къ своему начальству на аудіенцію; выступитъ съ рѣчью на народномъ собраніи, онъ вѣдн на волнѣнн въ свртувъ, затеянутомъ чуть не на всѣхъ дугахъми безсознательное, вошедшее въ привычку, постоянное стремленіе миролюбивыхъ людей соблюдать вѣдннюю форму, чтобы не вступать въ конфликтъ съ действительнымъ. По поводу говортн онъ ровно, спокойно, и. А. КОРОВНИКЪ. ДЕКЛАМАЦІИ. 2-ГО ТИПАНТА. НОВАЯ ПОСТАНОВКА ОПЕРЫ «ИЗЕРЪ» Н. ОРЛЕА. ВЪ ВОЛОДИНСКОМЪ ТЕАТРѣ.







не проявляетъ никакого натиска и погибаетъ здѣсь какъ бы, наоборотъ, потому, что не могъ проявить экспансивности.

У норвежцевъ и нѣмцевъ онъ—воля, у Станиславскаго—умъ и нравственность; тамъ онъ повелѣваетъ, здѣсь убѣждаетъ; тамъ онъ хотѣлъ какъ бы подчинить себѣ толпу, здѣсь—заручиться ея благосклонностью...

Воздавая должную дань заслугамъ Станиславскаго, призывая своихъ соотечественниковъ даже учиться у москвичей театральному искусству,—нѣмецкая печать сама, между прочимъ, отмѣтила это видоизмѣненіе доктора Штокманна, когда Станиславскій, исполняя его роль, пожиналъ свои лавры въ Берлинѣ. Но видоизмѣненіе это она объяснила только личнымъ художественнымъ пониманіемъ самого Станиславскаго-Штокманна, не подозревая того, что у талантливаго русскаго артиста и не могло быть иного пониманія, кромѣ проявленнаго и вполнѣ гармонирующаго съ русской національной душой: могъ-ли Станиславскій, театральнй поэтъ чеховской эпохи «безвременья», представить доктора Штокманна на сценѣ, не окрасивъ его подъ цвѣтъ хорошаго, стремящагося къ добру и правдѣ, но безсильнаго и безвольнаго русскаго интеллигента... Наконецъ, волевыхъ началъ въ русскомъ человѣкѣ и вообще меньше по сравненію со скандинавскими, съ германскими народами. Съ особенной яркостью выражается это въ самомъ русскомъ языкѣ, когда рѣчь идетъ особенно о стихійномъ могуществѣ природы и о полномъ безсиліи человѣка передъ нею: «замело», «занесло», «затопило», все это — безличныя темныя силы, не допускающія даже мысли о какой-либо борьбѣ съ ними, ужасныя и непреодолимыя, какъ мистическій Рокъ грековъ, какъ неумолимая Судьба у магометанъ-фаталистовъ,—силы, передъ которыми беспомощно стоитъ человѣкъ, въ безсиліи опускаются его руки и въ устахъ, еще не родившись, умираетъ слово ропота и проклятій.

Такая же трансформация, какъ со Штокманномъ, произошла и съ ибсеновскими «Призраками». Напримѣръ, на сценахъ въ Германіи мать несчастнаго сына—спокойная, уравновѣшенная матрона, но въ петербургскомъ Маломъ театрѣ она быстрѣе воспламеняется сыновней душевной тра-

гедіей-исповѣдью, легче поддается печали, не прочь «понервничать», вообще превратилась въ «русскую женщину». Несчастнѣйшій сынъ, прогрессивнѣйшій паралитикъ, на сценахъ въ Германіи производитъ впечатлѣніе челоуѣка съ сильной волей, весь трагизмъ котораго—въ томъ, что *онъ хочетъ работать, но теперь уже не можетъ*. Въ Петербургѣ же онъ, наоборотъ, какъ бы *можетъ еще работать, но не хочетъ этого страстно*, не напрягаетъ усилій. Въ моментъ своего полного умопомраченія онъ въ Германіи—челоуѣкъ шумливый, предрасположенный даже къ буйству: въ немъ какъ бы двоится сознание, одна половина анализируетъ другую и, чуя ея помѣшательство, повторяя даже ея несвязныя безумныя рѣчи, гдѣ-то въ глубинѣ духа все еще борется съ надвигающейся темной тучей. Но русскій Орленевъ въ Маломъ театрѣ выразилъ эту сцену вспыхнувшаго безумія, только какъ заключительный апоѳеозъ постепеннаго тихаго угасанія разсудка, безвозвратное погруженіе во мракъ цѣликомъ всего челоуѣка, подчинившагося неизбѣжному злу, покорно замирающаго передъ страшной враждебной силой, не пытающагося отогнать отъ себя незримыхъ вѣстниковъ разрушенія. На нѣмецкихъ сценахъ служанка ведетъ себя дерзко-развязно еще въ тотъ моментъ, когда ее пригласили къ шампанскому, а потомъ, при уходѣ съ мѣста, становится совсѣмъ нахальной и съ такимъ остервененіемъ бросаетъ ключи на столъ, что дрожить лампа: того и гляди, начнетъ драться, таковы — всѣ ея жесты, взоры... Но въ Маломъ театрѣ эта служанка вышла скромнѣе и, уходя изъ дому хозяевъ, не грозитъ своими жестами, но язвитъ госпожу скорѣе только словами, не угрожая возможностью энергичнаго дѣйствія. Волевой вспышки, которой такъ много было у нея въ Германіи, поубавилось на театральнѣйшей сценѣ въ Россіи.

Въ обратномъ направленіи видоизмѣняются русскіе художественные типы, попадая на нѣмецкую театральную сцену: нѣмецкіе артисты усугубляютъ у нихъ волевое начало, придаютъ имъ такой размахъ воли, какаго не было у нихъ ни въ русскомъ театрѣ, ни въ воображеніи автора. Здѣсь совершается такая же ассимилировка художественныхъ чужеземцевъ съ



К. А. КОРОВИНЪ. ДЕКораЦІЯ 3-ГО ДѢЙСТВІЯ.  
НОВАЯ ПОСТАНОВКА ОПЕРЫ «КНЯЗЬ ИГОРЬ» А. БОРОДИНА ВЪ МАРИНСКОМЪ ТЕАТРѢ.

тканей-исповѣды, долги подчасъ печали, не прочь «понервничать», вообще пресприталась въ «русскую женщину». Несчастный сынъ, прогрессивный парижанинъ, не однако въ Германіи производитъ впечатлѣніе чловѣка съ сильнымъ характеромъ, весь трагизмъ котораго—въ томъ, что *онъ хочетъ работать, но теперь уже не можетъ*. Въ Петербургѣ же онъ, наоборотъ, *какъ бы можетъ еще работать, но не хочетъ этого страстно*, не напрягаетъ усилій. Въ моментъ своего полного умопомраченія онъ въ Германіи—чловѣкъ шумливый, предрасположенный даже къ буйству: въ немъ какъ бы двойное сознаніе, одна половина анализируетъ другую и, чуя ея помѣшательство, повторяя даже ея невязныя безумныя рѣчи, гдѣ-то въ глубинѣ духа все еще борется съ надвигающейся темной тучей. Но русский Орденевъ въ Маломъ театрѣ выразилъ эту сцену вспыхнушаго безумія, только какъ заключительный антверозъ постепеннаго тихаго угасанія разсудка, безвозвратное погруженіе во мракъ цѣликомъ всего чловѣка, подчинившагося неизбѣжному злу, покорно замирающаго передъ страшною враждебною силой, не пытающагося отогнать отъ себя незримыхъ вѣстниковъ разрушенія. На итальянскихъ сценахъ служанка ведетъ себя дерзко-развязно еще въ тотъ моментъ, когда ея пригласили къ шампанскому, а потомъ, при уходѣ съ мѣста, становится совсѣмъ нахальной и съ такимъ остервененіемъ бросаетъ ключи на столъ, что дрожить лампа: того и гляди, начнетъ драться, такоши — всѣ ея жесты, взоры... Но въ Маломъ театрѣ эта служанка вышла скромна и, уходя изъ дому хозяевъ, не грозить своими жестами, но язвить по поводу скорѣе только словами, не угрожая возможностью энергичнаго дѣйствія. Волевою вспышки, которой такъ много было у нея въ Германіи, поубавилось на театральной сценѣ въ Россіи.

Въ обратномъ направленіи видоизмѣняются русскіе художественные типы, попадая на нѣмецкую театральную сцену: нѣмецкіе артисты усугубляютъ у нихъ волевое начало, придаютъ имъ такой размахъ воли, какого не было у нихъ ни въ русскомъ театрѣ, ни въ воображеніи автора. Здѣсь







хозяевами страны, — ассимилировка. проводникомъ которой является нѣмецкій артистъ-исполнитель. Но эта театральная германизация русскихъ происходитъ въ Германіи гораздо насильственнѣе, рѣзче, чѣмъ театральная руссификація германцевъ, происходящая въ Россіи. Разница—оттого, что русскій артистъ знаетъ психологію германскихъ народовъ гораздо лучше, чѣмъ нѣмецкій— психологію русскихъ: первый по своему знанію болѣе приспособляется къ національному облику дѣйствующихъ чужеземцевъ и сообщаетъ имъ русскій колоритъ только въ неуловимыхъ оттѣнкахъ, самъ «не вѣдаетъ, что творить»; второй же и радъ бы приспособиться къ русскимъ, но не можетъ, не зная Россіи, и потому производитъ германизацию русскихъ художественныхъ типовъ всецѣло по германскому «образу и подобію», по нѣмецкой идеѣ о данной категоріи характеровъ. Разительнымъ примѣромъ—нашъ «Ревизоръ» на нѣмецкой сценѣ. Не то еще важно, что Россіи, особенно русской провинціальной глуши гоголевскихъ 30—40 годовъ, нѣмцы не знаютъ, не могутъ воспроизвести приближенно къ истинѣ. Но главное—въ томъ, что и самъ типъ русскаго «ревизора», во всѣхъ его проявленіяхъ, понятъ ими только съ нѣмецкой точки зрѣнія, въ полномъ отвлеченіи отъ русскаго національнаго характера. Нѣмецкій авантюристъ—активенъ, *самъ* создаетъ себѣ фиктивное положеніе въ обществѣ, выдавая себя за важную особу, чтобы съ низшей ступени, на которой стоитъ по праву, подняться безо всякаго права на высшую. Эта активность нѣмецкаго авантюриста выражена ясно въ его названіи «Hochstapler»... И вотъ нѣмцы точно такимъ представляютъ нашего Хлестакова, не понимая той національной его особенности, что онъ только *пассивно* принялъ (на талантливое исполненіе) навязанную ему роль заѣзжаго ревизора и сталъ активнымъ лишь въ послѣдствіи, когда разыгрался, вошелъ во вкусъ... Отсюда—его чрезмѣрная развязность съ *перваго* появленія на нѣмецкой сценѣ, точь-въ-точь, какъ и должно быть у проходимцевъ, желающихъ съ перваго же знакомства поразить воображеніе другихъ, показать имъ свое значеніе въ увеличенномъ масштабѣ и еще сильнѣе усугубить впечатлѣніе путемъ намека, что «по долгу службы принужденъ ютиться въ такомъ

чуланѣ», то-есть,—отказаться отъ удобствъ привилегированнаго положенія. У русскаго же Хлестакова всѣ такія первоначальныя стремленія къ самоуменьшенію, основанныя на дѣйствительномъ страхѣ «какъ бы не свели въ участокъ», были вмѣстѣ съ самимъ страхомъ *психологически* вовсе не активно-преднамѣренной фикціей, направленной на извлечение выгодъ, но сущей пассивной правдой, принятой только другими за «коварную политику»... Нѣмецкіе артисты вносятъ въ него совсѣмъ другую психологію, и русскій Хлестаковъ превращается у нихъ въ нѣмецкаго Hochstapler'a.

Еще грубѣе, разительнѣе выходитъ театральная германизация русскихъ въ томъ случаѣ, когда русскіе типы въ томъ или иномъ направленіи подходятъ подъ какое-нибудь обычное, распространенное, ходячее представленіе нѣмцевъ о Россіи. Пусть это представленіе будетъ даже правильнымъ, но, руководствуясь имъ, нѣмецкій артистъ начинаетъ тогда утрировать характеръ русскаго дѣйствующаго лица и создаетъ образъ невѣроятный,—не только невозможный въ законмѣрной германской дѣйствительности, но не существующій и въ самой Россіи. Чаще и ярче всего сказывается это въ русскихъ пьесахъ со взяточниками. Наслышавшись, что въ Россіи царитъ будто бы только одна мораль: «яко всякое даяніе—благо», нѣмецкій артистъ создаетъ изъ нихъ какихъ-то циниковъ до мозга костей,—циниковъ до такой степени, что своего взяточничества они не прикрываютъ болѣе никакой мантией внѣшняго приличія, благородства и закона. И, вмѣсто хитраго лихоимца, умѣющаго устроить всѣ дѣла такъ, что даже «комаръ носа не подточить», на нѣмецкой сценѣ всплываетъ сущій младенецъ, качества котораго можно узнать съ перваго шага: нѣмецкіе артисты вдохнули въ него прямолинейную психологію германскаго національнаго характера, германизировали. Но эта театральная германизация построена на двухъ одновременныхъ ошибкахъ: первая—по отношенію къ типу вообще и состоитъ въ неправильной его передачѣ; вторая—по отношенію къ русской народной психологіи, постигшей интуитивно ту глубокую истину, что настоящій чортъ никогда не появляется въ своемъ чертовскомъ образѣ съ рожками и хвостикомъ, но одѣнется такъ, что его даже не



К. А. Коровинъ. Эскизъ костюма кн. Владиміра Игоревича въ плѣну.  
Новая постановка оперы «Князь Игорь» А. Бородина.

— отказаться от удобства привилегированного положения. В русском же Хлестакове эти такие первоначальные стремления к самоуничтожению, соединенные на действительном страдании «как бы не свели к нулю», если вместе с самим страхом психологически вовсе не являются действительной фикцией, направленной на извлечение выгоды, но скорее пассивной прищипкой, принятой только другими за «коварную политику». Немецкие артисты вносят в него совсем другую психологию, и русский Хлестаков превращается у них в ит-менского Hochstapler'a.

Еще грубее, разительнее выказалась театральная германизация русских в том случае, когда русские лица в том или ином направлении подражали или какое-нибудь общее, распространенное, ходячее представление имели о России. Пусть это представление будет даже правильным, но руководствуясь им, немецкий артист начинает тогда утверждать характер русского действующего лица и создает образ некоторого лица, — не только невозможного в закономерной германской действительности, но не существующий и в самой России. Чаще и ярче всего скапливаются это в русских пьесах со взяточниками. Наслышавшись, что в России царить будто бы только одна мораль: «яко всякое даяние — благо», немецкий артист создает из них каких-то циников — циников до такой степени, что своего взяточничества они не прикрывают больше никакой внешней вымышленной приличия, благорядства и закона. И, вместо хитрого лицемерия, умевшего устроить всё для так, что даже «зажмурь носа не подметешь» в немецкой сцене всплывает душой владенец, качества которого можно узнать с первого шага: немецкие артисты вложили в него противоположную психологию германского национального характера, германизировали. Но эта театральная германизация построена на двух одновременных ошибках: первая — по отношению к типу вообще и состоит в неправильной его передаче; вторая — по отношению к русской народной психологии, постигнутой интуитивно ту глубокою истинно, что Хлестаков не является типом, а скорее типом, который не





узнаешь. Это глубокое и чисто-психологическое познаніе, что высшая преступность и порочность по внѣшности почти не отличимы отъ добродѣтели и святости, нашъ русскій народъ выразилъ ярко даже въ своемъ религіозномъ воззрѣніи: «Антихристъ во всемъ Христу уподобится». Значить, все—въ неувимыхъ отѣнкахъ, но отнюдь не должно бить въ глаза, какъ это выходитъ у нѣмецкихъ артистовъ-исполнителей, германизирующихъ русскій типъ.

Въ связи съ пояснительными примѣрами предыдущія положенія содержать въ себѣ косвенный отвѣтъ, между прочимъ, на вопросъ, почему современныя русскія пьесы не встрѣчаютъ въ Германіи радушнаго приѣма на сцену и, будучи поставлены, не пользуются у нѣмецкаго зрителя тѣмъ успѣхомъ, какой у нихъ былъ или есть въ Россіи? На страницахъ нашей повседневной печати это явленіе объяснялось чаще всего только временными германскими политическими настроеніями, затрудняющими завоеваніе нѣмецкой сцены той или другой русской пьесѣ, постановка которой въ Германіи совпала по времени съ пробужденіемъ отрицательныхъ чувствъ у нѣмцевъ къ Россіи, и русскій авторъ, потерпѣвшій неудачу въ заграничномъ нѣмецкомъ театрѣ, являлся какъ бы только жертвой непреоборимыхъ, независящихся отъ него, стихійныхъ международныхъ теченій. Но, какъ бы ни было это объясненіе правдоподобнымъ въ нѣкоторыхъ отдѣльныхъ случаяхъ, оно все-таки не исчерпываетъ всего. Главная общая причина -- не въ этомъ, не во временныхъ германскихъ настроеніяхъ къ Россіи. Она таится, напротивъ, въ самихъ русскихъ пьесахъ, даже еще глубже, — въ особенностяхъ русскаго литературно-художественнаго творчества вообще. Характерной чертой въ немъ было всегда преобладаніе эпики надъ драматизмомъ, психологическихъ рефлексій надъ позывомъ къ дѣйствию, «задерживающихъ центровъ» надъ слѣпымъ влеченіемъ. Эта основная черта, отличающая нашу литературу отъ литературъ германскихъ народовъ, перешла по генеалогической преемственности и въ русскую драматургію. Родившись изъ общерусскаго литературно-художественнаго творчества, выдѣлившись въ особую самостоятельную область труда и вдохновенія.

русская драматургія талантомъ и гениемъ своихъ художниковъ только парализовала наслѣдственное преобладаніе созерцательности надъ активностью, но не уничтожила всецѣло, не искоренила въ своихъ сценическихъ типахъ генеалогическаго предрасположенія къ умозрительности съ безволіемъ: это — психологія тѣхъ же самыхъ «лишнихъ людей», которые въ любой обстановкѣ оказываются всегда за бортомъ жизни, живутъ не въ ней. но надъ нею, и, — какъ образы, вскормленные самой дѣйствительностью, — существуютъ только въ одной литературѣ, — въ нашей русской. Душа ихъ перешла и въ русскую драматургію. Художественная драматическая перефразировка «лишняго человѣка» особенно замѣтна, на примѣръ, въ пьесахъ Чехова, но не умеръ «лишній человѣкъ» и въ творествѣ огромнаго большинства другихъ драматурговъ. Его безволіе, блѣдная личность проявляется въ сценическихъ типахъ постоянно, — и русскія пьесы, въ особенности современныя, созидаемыя въ періодъ литературнаго упадка, встрѣтить могучаго отклика въ Германіи не могутъ по одному тому, что въ характерѣ ихъ преобладаетъ не жизнь безъ рефлексіи, но рефлексія безъ жизни: въ нихъ мало волевыхъ проявленій, герои ихъ — типы не дѣйствующіе (*keine handelnden Personen*), но созерцательные (*anschauende*), и, расходуя свою энергію болѣе въ умозрительныхъ разговорахъ, чѣмъ въ живыхъ дѣянійхъ, настолько рѣзко отличаются отъ германскаго національнаго характера, что нѣмецкій артистъ-исполнитель не можетъ ни выразить ихъ по-русски, ни перевоплотить по-германски. У нихъ нѣтъ ничего родственнаго съ германскою націей, такъ какъ главной основой всего германскаго, начиная съ чисто-житейскихъ представленій и кончая изящной литературой, является не умозрѣніе, не рефлексія. но моментъ воли. Волевое начало преобладаетъ, на примѣръ, въ правовыхъ германскихъ воззрѣніяхъ, кристаллизовавшихся хотя бы, скажемъ, въ гражданскихъ законахъ, въ которыхъ главнымъ исходнымъ положеніемъ признается во всемъ и всегда «заявленіе воли» (*Willenserklärung*), но скрытый, невыраженный мотивъ не имѣетъ значенія: здѣсь ясно выражень принципъ, что человѣку не достаточно чувствовать свое внутренне хотѣніе, но необходимо еще выразить





К. А. КОРВИНЪ. ЭСКИЗЪ КОСТЮМА БОЯРЫНИ.  
НОВАЯ ПОСТАНОВКА ОПЕРЫ «КНЯЗЬ ИГОРЬ» А. БОРОДИНА

русские драматурги талантливо и гибко своих художников только исключительным исключительным преобладание серьезности над активностью, но не удовлетворяя ницелю, не искоренила въ своихъ сценическихъ типахъ типично-типичнаго предрасположенія къ уноарительности къ безжизненности. \*\*\* — психологи тѣхъ же самыхъ «лишнихъ людей», которые въ любой обстановкѣ оказываются всегда за бортомъ жизни, знаютъ не въ ней, но «надъ» ея, и, — какъ образы, вскормленные самой дѣйствительностью, — существуютъ только въ одной литературѣ — въ нашей русской. Душа ихъ перенесъ и въ русскую драматургію. Художественная драматическая типификация «лишнихъ людей» особенно замѣтна, напримеръ, въ пьесахъ Чехова, но не уметь «лишнихъ людей» и въ творчествѣ огромнаго большинства другихъ драматурговъ. Это безжизненное, блѣдная личность проявляется въ сценическихъ типахъ постоянно, — и русскія пьесы, въ особенности современные, страдаемыя въ периодъ литературнаго упадка, встрѣтить можно часто «лишнихъ въ Германіи не могутъ по одному тому, что въ характерѣ ихъ преобладаетъ не жизнь безъ рефлексіи, но рефлексія безъ жизни въ нихъ мало волельнаго проявленія, герой ихъ — типы не дѣйствующіе (keine handelnden Personen), но созерцательныя (anschauende), и, расходуя свои силы болѣе въ уноарительныхъ монологахъ, чѣмъ въ живыхъ дѣйствіяхъ, истинно рѣдко отличаются отъ германскаго національнаго характера, что нѣмецкій драматическій писатель не можетъ ни выразить ихъ на-русски, ни перевести ихъ на-немецки. У нихъ нѣтъ ничего родственнаго съ германскою націей, тѣмъ болѣе «лишнихъ основой всего германскаго, начиная съ мистико-жизнейскаго представленія и кончая лишней литературой, является не умовренье, не уноареніе, но моментъ воли. Волевое начало преобладаетъ, напримеръ, въ правахъ германскихъ везернговъ, кристаллизовавшихся докъ бы, скажемъ, въ гражданскихъ законахъ, въ которыхъ главнымъ исходнымъ положеніемъ признается во всемъ и всегда «лишнихъ воля» (Willensgesetz); но скрытый, невыраженный мотивъ не хотѣть «лишнихъ» быть пою выраженъ принципъ, что человѣку не достаточно существовать типе внутренне хотѣніи, но необходимо еще выразить





его возможно рельефнѣе во внѣшній міръ словами, жестаи, взорами и иными способами душевныхъ проявленій. Даже въ самомъ нѣмецкомъ языкѣ чувствуется первенство волевого начала, какъ главнаго рычага, на которомъ движется міровое цѣлое: напримѣръ, реальное бытіе называется «Wirklichkeit» (дѣйствительность), — отъ слова «wirken» (дѣйствовать). Германскій умъ какъ бы не можетъ представить себѣ «бытія» безъ «дѣйствія», то и другое въ немъ — синонимы, немислимые въ разобщеніи. Созданное вѣками народной мудрости, это отождествленіе должно было непремѣнно перейти и перешло въ нѣмецкое художественное творчество, особенно въ драматургію, задача которой быть зеркаломъ самой жизни, внося только красоту въ дѣйствительность. Наиболѣе яркимъ подтвержденіемъ служить первый, и самый блестящій, самый всеобъемлющій, выразитель германской души—гётевскій Фаустъ. Еще раньше, чѣмъ приковать къ себѣ вдохновеніе великаго поэта, жилъ онъ долгія столѣтія въ народныхъ сказаніяхъ, въ которыхъ нація запечатлѣваетъ самое себя. Что же въ «Фаустѣ» самое характерное, какъ не переходъ отъ созерцательности къ волевымъ проявленіямъ?.. Онъ былъ созерцателемъ въ своемъ кабинетѣ. Мефистофель, — сатана, олицетворяющій въ себѣ всю полноту волевыхъ влеченій, — знакомитъ его съ жизнью, переводитъ отъ «рефлексій» къ дѣйствію. Гретхень, — женскій образъ, вызывающій въ челоуѣкъ самую сильную волевою бурю, чувство пола, — является какъ бы аллегорическимъ олицетвореніемъ тѣхъ внѣшнихъ мотивовъ, которые дѣйствуютъ искушающе на душу увидѣвшаго, ищутъ въ ней отклика и побуждаютъ къ жизнедѣятельной активности. И, покинувъ кабинетъ, Фаустъ окунулся въ волны настоящаго, по-германски мыслимаго, «бытія», въ которомъ все проникнуто только однимъ созидательнымъ божественнымъ глаголомъ «wirken!»... Въ этомъ — основной смыслъ великой драматической поэмы. Въ русскихъ же пьесахъ, особенно въ современныхъ, челоуѣкъ, и дѣйствуя, все еще какъ бы не можетъ вполнѣ отрѣшиться отъ созерцательности, онъ или съ предвзятыми взглядами смотритъ на міръ или же анализируетъ самого себя, ослабляя размахъ своей воли. Эти пьесы, по своему

характеру, діаметрально противоположны Фаусту, выразителю германской души и нѣмецкихъ художественныхъ идеаловъ. Неудача ихъ въ Германіи вполнѣ естественна.

Огромнымъ несомнѣннымъ успѣхомъ пользовалось тамъ только одно произведеніе современной русской драматургіи: это — «На днѣ» Максима Горькаго. Но, — не созидаясь, какъ бы то слѣдовало по теоріи драмы, на послѣдовательномъ психологическомъ переходѣ отъ завязки черезъ промежуточные акты къ развязкѣ, — горьковская пьеса не была драмой въ общепринятомъ смыслѣ этого слова, и притягательная сила ея таилась только въ томъ, что она наглядно картинно придвинула къ нѣмецкому зрителю темныя трущобы Россіи. Она была откликомъ не на позывъ образованной Германіи найти эстетическое отдохновеніе въ созерцаніи художественной красоты и правды, но только на второй и, вѣроятно, болѣе сильный стимулъ человѣческой души — любопытство. Пресытившись близкимъ окружающимъ міромъ, отыскивая новые, небывалые, объекты въ чужомъ и далекомъ. — это любопытство находило себѣ пищу въ развернувшихся картинахъ изъ трущобы русскихъ босяковъ, но въ концѣ концовъ было удовлетворено, и пьеса «На днѣ», похожая на описательный очеркъ съ рисунками, сама собой сошла съ нѣмецкой театральной сцены. Ея типы были слишкомъ русскими, они не могли ни остаться навсегда въ Германіи, ни оставить слѣда въ нѣмецкомъ искусствѣ послѣ своего ухода отсюда: они пронеслись метеоромъ передъ нѣмецкимъ театральнымъ зрителемъ и безслѣдно исчезли.



Л. Ф. ШОЛЛАРЪ, В. П. ФОКИНА И А. М. ФЕДОРОВА ВЪ ТАНЦАХЪ ПОЛОВЕЦКИХЪ ЖЕНЩИНЪ.  
НОВАЯ ПОСТАНОВКА ОПЕРЫ «КНЯЗЬ ИГОРЬ» А. БОРОДИНА.

Контрасту, однако только противопоставлены Фаусту, выразителю германской души и «ближних» соответствующих идеологий. Неудача их в Германии вполне естественна.

Германцы несомненным успехом пользовались там только одно приращение (увеличение) русской драматургии: это — «На дне» Максима Горького. Но — не совпавши, как бы то следовало по теории драмы, на последовательности психологическом переходе от завязки через промежуточные акты к развязке — горьковский пьеса не была драмой в общепринятом смысле этого слова, и зрительская сила ее таилась только в том, что она наглядно картинно придала к немецкому зрителю темная труппы России. Она была откликом не на поэзию образованной Германии найти эстетическое отдохновение в созерцании художественной красоты и правды, но только на второй и, вероятно, более сильный стимул человеческой души — любовь, Присутствие близких окружениями миром, отсюда же новые, небывалые объекты в чужом и далеком, — это объективно заложено себя ницу в развернувшихся картинах и в труппы русских пьес, но в конце концов было удовлетворено, и аспект «на дне», полагая на описательный очерк, в рисунке, давая собой картину на немецкой театральной сцене. Но эти были единичные русские, там не могли ни остаться навсегда в Германии, ни осмыслить себя в немецком обществе несли своего ухода отсюда: они принесли метеором поради, отсюда же геаральным зрителем и безследно исчезли.





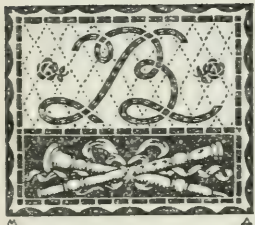


# МЫСЛИ О СОВРЕМЕННОМЪ БАЛЕТѢ.

Очеркъ

В. СВѢТЛОВА.

I.



В давно прошедшія времена существовало два міровыхъ центра просвѣщенія: Аѳины и Митилены. Изъ этихъ двухъ центровъ, Митилены—считались въ извѣстный моментъ исторіи болѣе передовымъ городомъ, чѣмъ Аѳины, въ которыхъ искусства, съ теченіемъ времени, пріобрѣтали все ярче выраженный академическій характеръ. Но какъ только искусство вступаетъ на путь академизма, оно немедленно теряетъ благоуханіе непосредственности, свѣжесть распускающагося цвѣтка.

Объ столицы искусствъ преклонялись передъ богиней хореографіи и приносили ей обильныя дани.

Свѣтлое воздушное искусство танцевъ въ представленіи древнихъ эллиновъ носило на себѣ слѣды божественнаго происхожденія и было тѣсно связано съ культомъ вѣры. Въ хореографіи того момента почти не было невыносимыхъ для истиннаго искусства элементовъ утилитарности, каковыя органически присутствовали, на примѣръ, въ искусствахъ зодчества и ваянія.

Танцы въ тѣ времена были божественной пѣснью, одой радости или печали, гимномъ свѣтлаго или грустнаго настроенія. Но непременно настроенія, выраженнаго живой движущейся пластикой.

Танцы были эмоціей духовнаго начала, по самому существу своему аморфнаго, но выливавшагося въ конкретныя утонченныя формы пластической аттитюды и ритмическаго движенія.

Значительно позже танцы стали ритуальнымъ процессомъ богослуженія и, конечно, въ значительной степени утратили свой первоначальный эмоціонный характеръ, характеръ беззаботной пластической пѣсни.

Въ то время, какъ въ Аѳинахъ, гдѣ множились и дифференцировались мифологическіе культы, танцы дѣлались все болѣе и болѣе ритуальными, вырождаясь въ аксессуаръ официальнаго богослуженія, въ Митиленахъ они все еще сохраняли свою непосредственную ароматную свѣжесть пѣсеннаго настроенія.

Нигдѣ въ мірѣ не наслаждались такъ танцами, какъ въ Митиленахъ, гдѣ жители поклонялись культу красоты и гдѣ обнаженіе человѣческаго тѣла не возбуждало ни пошлаго смѣха, ни лицемѣрной стыдливости.

Этому культу обожествленія формъ человѣческаго тѣла (по христіанскому термину—«образъ и подобіе божіе») служили дѣвушки Лесбоса, того знаменитаго въ древности Лесбоса, на которомъ Сафо слагала дивныя строфы и организовала «Домъ Музъ», и на которомъ танецъ «Семи покрываль» или «Танецъ цвѣтовъ», перенесенный сюда изъ Лидіи, былъ столь любимымъ и популярнымъ.

## II.

Все это вовсе не такъ далеко отъ современнаго балета, какъ это можетъ показаться съ перваго раза.

Лидійская танцовщица начинала танецъ, окутанная семью покрывалами (не символъ ли радуги?) и кончала его обнаженною.

Ни одинъ художникъ, въ самой отвлеченной мечтѣ своей, не возсоздастъ болѣе заманчиваго образа классической танцовщицы древней Эллады.

Это видѣніе, этотъ призракъ античныхъ Митилень, мало по малу, завладѣлъ мечтами современныхъ художниковъ хореографіи. И въ первое десятилѣтіе XX вѣка началась упорная борьба новыхъ художниковъ съ тѣми «семью покрывалами», которыя такъ плотно облегли пластическое искусство танцевъ.

Искусство танцевъ по самому существу своему, какъ культъ пластическихъ формъ, органически враждебно всякимъ покрываламъ и въ особенности самому тяжелому изъ нихъ—восьмому—«покрывалу буржуазной нравственности». Это самое грубое, самое сѣрое и самое тяжелое изъ



Л. П. БАРАШЪ, Е. А. СМЕРНОВА И В. ФОКИНА ВЪ ТАНЦАХЪ ПОЛОВЕЦКИХЪ ЖЕНЩИНЪ.  
НОВАЯ ПОСТАНОВКА ОПЕРЫ «КНЯЗЬ ИГОРЬ» А. БОРОДИНА.

Оз-то время, какъ въ Афинахъ, гдѣ множились и дифференцировались философскіе культы, танцы дѣлались все болѣе и болѣе ритуальными, выходясь въ процессъ официального богослуженія, въ Митиленахъ они не такъ теряли свою непосредственную ароматную свѣжесть пѣсеннаго настроения.

Никто въ мірѣ не наслаждался такъ танцами, какъ въ Митиленахъ, гдѣ жители поклонялись культу красоты и гдѣ обнаженіе человѣческаго тѣла не возбуждало ни пошлаго смѣха ни лицемѣрной стыдливости.

Этому культу обожествленія Формы, человѣческаго тѣла (по христіанскому термину — «образъ и подобіе божіе») служили дѣвушки Лесбоса, того знаменитаго въ древности Лесбоса, на которомъ Сафо слагала дивныя строфы и организовала «Домъ Музы», и на которомъ танецъ «Семи покрываль» или «Танецъ цѣтвовъ», перенесенный сюда изъ Лидіи, былъ столь любимымъ и популярнымъ.

## II.

Все это можетъ не такъ далеко отъ современнаго балета, какъ это можетъ показаться съ перваго раза.

Лидійская тѣлоупокоившая инициализъ танецъ, окутанная семью покрывалами (не символъ ли радуги?) и кончала его обнаженною.

Ни одинъ художникъ въ одиночку отъявченною мечтѣ своей, не возсоздатель болѣе заманчиваго образа классической танцовщицы древней Эллады.

Это виднѣе, этого пристражъ античныхъ Митилень, мало по малу, чинась мечтами современнаго художниковъ хореографіи. И въ первое десятилетіе XX вѣка началась упорная борьба новыхъ художниковъ съ тѣми семью покрывалами, которыя такъ плотно облегли пластическое искусство танцевъ.

Искусство танцевъ по самому существу своему, какъ культъ пласти-  
ческихъ формъ, органически враждебно всякимъ покрываламъ и въ осо-  
бенности индѣи и жидевокопъ и хиднахъ въ англофъ и лабнчмъ ж. у. г. ш. а. а. п. н.  
анноого А. «р.о.п. е.р.н.и» и чадо дивонатродъ вавонъ  
фрагментарности, это самое чуждѣе, самое серое и самое тяжелое изъ







всѣхъ покрываль, которыми средневѣковье съ его церковными мистеріями плотно окутало античную наготу.

### III.

Исторія балета тѣсно связана съ исторіей балетныхъ покрываль, т. е. костюма. Объ этомъ можно было бы написать цѣлое изслѣдованіе, но для нашей цѣли достаточно будетъ нѣсколькихъ словъ. Интересно отмѣтить лишь важнѣйшіе этапы въ этой эволюціи, превратившей бронированный костюмъ танцовщицъ эпохи Людовика XIII въ тарлатановый тюникъ нашего времени, который, въ свою очередь, стремится исчезнуть, чтобы уступить мѣсто античной прозрачной туникѣ, дающей иллюзію обнаженія.

Въ балетахъ до 1681 г. женщинъ совсѣмъ не было. Но въ этомъ году Люлли, поддержанный придворными дамами, рѣшилъ ввести женскій элементъ въ балетѣ «Торжество Амура». Первыми кордебалетными танцовщицами были: наслѣдная принцесса, m-lle де-Пуатье, m-me де-Севиньи и другія великосвѣтскія дамы. Эти аристократки были одѣты въ тяжелые придворные костюмы, стѣснявшіе ихъ движенія и дѣлавшіе ихъ похожими на неподвижные манекены.

Такъ продолжалось до 1726 г., когда явилась знаменитая Камарго. Она произвела революцію въ балетномъ костюмѣ, укоротивъ тяжелую юбку на... нѣсколько дюймовъ. Всѣ были возмущены такой дерзостью, такимъ «скандаломъ». Но зато это дало танцовщицѣ возможность выйти изъ заколдованнаго круга менуэтовъ и паванъ и изобрѣсти нѣсколько новыхъ классическихъ движеній. Этотъ костюмъ, такъ возмутившій современниковъ, мы знаемъ по извѣстной картинѣ Ланкрэ и по воспроизведенію его на нашей Маріинской сценѣ въ балетѣ «Испытаніе Дамиса» («Variation du temps de la Camargo»—г-жа Преображенская).

Тѣмъ не менѣе, танцовщицы эпохи Людовика XV продолжали еще носить тяжелѣйшія придворныя платья, изображали ли онѣ придворныхъ дамъ, дріадъ или вакханокъ.

Танцовщица Саллэ первая появилась на сценѣ Ковенгарденскаго театра въ Лондонѣ въ газовой туникѣ греческаго покроя; она изображала Галатею въ балетѣ «Пигмаліонъ». Ее забросали... кошельками съ золотомъ, и этотъ вечеръ далъ ей двѣсти тысячъ франковъ.

Но борьба тяжелыхъ платьевъ съ легкими продолжалась еще болѣе столѣтія съ переменнымъ счастьемъ, и только великая французская революція положила рѣшительный конецъ этой борьбѣ. Люди французской революціи черпали свои идеалы въ античной республикѣ Греціи и, подобно Петру Великому, придавали большое значеніе внѣшности. Чуть ли не главное вниманіе было обращено на реформу костюма, который старался приблизиться къ античной туникѣ. Актрису Майяръ носили по Парижу въ роли богини Разума почти обнаженною.

И, наконецъ, послѣ Террора, наступило рѣшительное торжество «вуалированнаго обнаженія». Нужно было какъ можно скорѣе покончить съ «предразсудками времени», и тогда началось увлеченіе античнымъ міромъ, а на сценѣ — античной туникой, которую стали преувеличенно укорачивать.

Но ни климатъ, ни нравы все-таки не могли допустить подлиннаго обнаженія. И вотъ Малльо, состоявшій костюмеромъ при оперѣ, изобрѣлъ симуляцію обнаженія—блѣдно-розовое вязаное трико (по другимъ источникамъ оно было изобрѣтено значительно раньше). Подлиннаго обнаженія ногъ не было, а иллюзія была. Придаться было не къ чему, потому что настоящаго обнаженія не было, а пластика все-таки торжествовала. Даже папа разрѣшилъ на сценахъ своихъ театровъ употребленіе трико, только приказалъ переокрасить его въ голубой цвѣтъ, чтобы не походило на тѣло.

Разъ появилось трико—эта дань человѣческому лицемѣрію—явилась возможность укорачивать тунику, которая, въ концѣ концовъ, путемъ постепенныхъ и настойчивыхъ урѣзваній и превратилась въ современные балетные тюники, съ тѣхъ поръ деспотически властвующіе на хореографическихъ сценахъ, какъ до того властвовалъ тяжелый костюмъ эпохи Людовика XIII. Тогда Минервы, Діаны, нимфы, наяды и дріады были забронированы въ тяжелые придворные костюмы и получалась художественная





нелѣпость; теперь балетныя пейзажи («Жавотта») и придворныя дамы («Раймонда») танцуютъ въ легкихъ короткихъ тюникахъ. Получилась другая художественная нелѣпость, противъ которой давно уже ропщутъ художники и люди со вкусомъ.

Балетный костюмъ начался съ того, что его вовсе не было: на пляжѣ античной Эллады дѣвушки плясали почти или вовсе обнаженныя. И только долгая и упорная борьба привела танцовщицъ къ тюникамъ и трико, которые въ основной идеѣ своей только дань человѣческой испорченности. Идея балета—идея классическихъ линій и формъ. Слѣдовательно, костюмъ танцовщицы долженъ отвѣчать этой идеѣ.

Дунканъ, которую никакъ не обойти, когда приходится говорить объ эволюціи современнаго балета, подобно Саллэ, сдѣлала новый рѣшительный шагъ къ подлинному костюму танцовщицы. «Играя на рояли, никто не вздумаетъ надѣть на руки перчатки. Танцую ногами, безсмысленно натягивать на нихъ трико». Таковъ ея девизъ.

Такимъ образомъ, въ XX вѣкѣ балетный костюмъ, совершивъ полный и замкнутый кругъ эволюцій, вернулся (или долженъ скоро вернуться) къ своему первоначальному пункту—къ цѣломудренному античному обнаженію, которое рѣшительно никого не шокировало въ далекія времена древней Эллады.

#### IV.

Такова въ двухъ словахъ исторія балетнаго костюма. Но въ тѣсной связи съ эволюціей костюма находится и эволюція танцевъ.

Дѣйствительно, мыслимо ли себѣ представить танцовщицу, дѣлающую антраша-six или пируэтъ въ длинномъ тяжеломъ платьѣ съ фижмами? Плавныя медленныя и спокойныя движенія менуэта—другое дѣло. Но, когда юбка стала короче, ноги высвободились изъ подъ громоздкаго и длиннаго костюма, явилась возможность и даже необходимость болѣе легкихъ, болѣе воздушныхъ движеній. Можно сказать, что прежнія балетныя времена придворныхъ костюмовъ имѣли развитіе горизонтальное, а рас

временъ тюниковъ—вертикальное. Прежнее тяготѣніе къ землѣ замѣнилось стремленіемъ отъ земли—вверхъ, и характеръ танцевъ *terre-à-terre* замѣнился стремленіемъ къ воздушности, легкости, летучести.

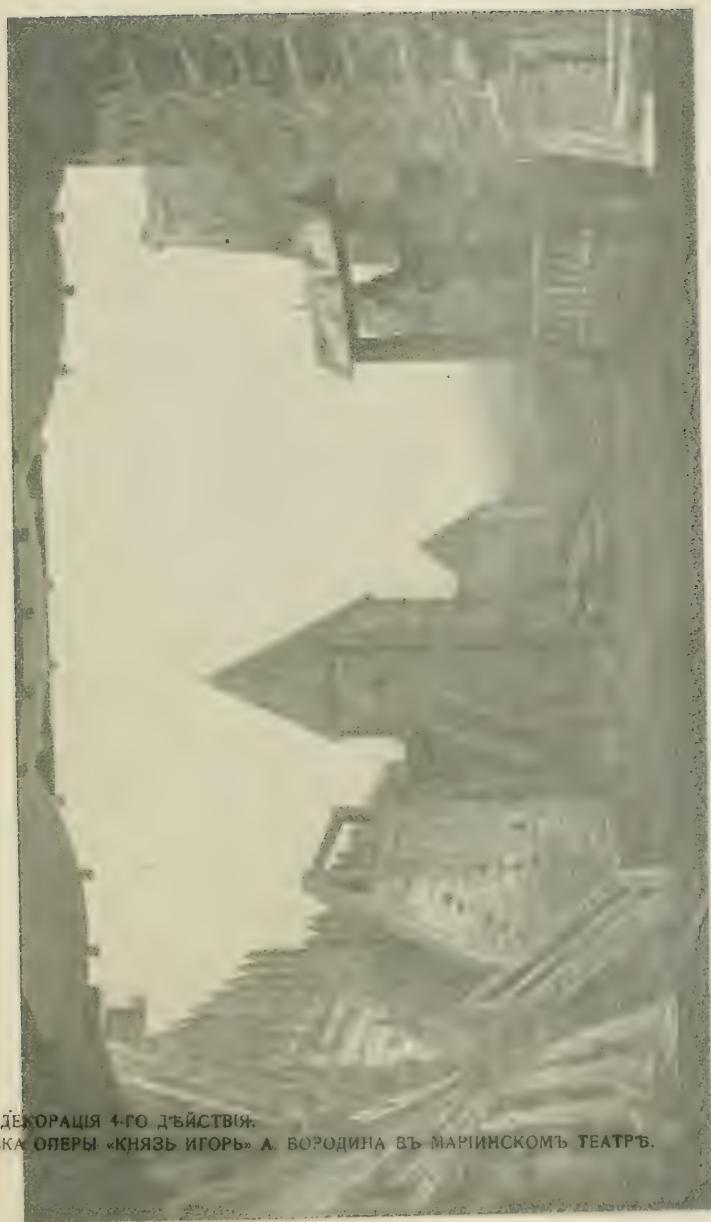
Итакъ, съ измѣненіемъ костюма измѣнились и танцы. Пируэтъ, которымъ стали такъ злоупотреблять въ послѣднюю эпоху развитія виртуознаго классическаго танца, явился изъ Штутгардта, гдѣ онъ былъ изобрѣтенъ танцовщицей Гейнель (Heinel). M-lle Гейнель появилась въ 1766 г. на сценѣ Орѣга въ Парижѣ и изумила зрителей невѣдомыми дотолѣ пируэтами. Позднѣе всѣ танцовщики и танцовщицы стали ей подражать и конечно, съ теченіемъ времени превзошли ее въ искусствѣ пируэта. Гардель и Вестрисъ пошли дальше, усовершенствовали пируэтъ и развили изъ него другое *pas*, быстро получившее право гражданства въ балетномъ классицизмѣ—это *gonds de jambe*. Затѣмъ, идя по пути, указанному m-lle Гейнель, изобрѣли такъ называемый *grande pirouette (à la seconde)*.

Камарго уже знала начатки антраша. Но, въ дѣйствительности, это *pas* развилось съ измѣненіемъ балетнаго костюма и достигло полного блеска въ 1750 г., когда танцовщица Лами (Lamy) безъ всякихъ видимыхъ усилій стала ихъ дѣлать по 6 и 8. Апогея своей славы и популярности антраша достигли въ 1766—1800 годахъ; затѣмъ въ разныя времена появились кабріюли, жетѣ, *jetté en tournant*, *sissonne* и т. д.

## V.

Я не собираюсь, конечно, давать здѣсь исторію происхожденія каждаго *pas* современнаго балетнаго танца. Я хотѣлъ только указать на преемственную связь танца съ костюмомъ. Чѣмъ костюмъ становится короче, тѣмъ свободнѣе, виртуознѣе и сложнѣе дѣлались танцы.

Вступивъ на путь виртуозности, театральныя танецъ все болѣе и болѣе развивалъ свою хореографическую технику. Въ современной хореографіи количество виртуозныхъ *pas* громадно. Нѣкоторыя изъ нихъ, какъ, на примѣръ, пресловутыя *fouéttées*, счетъ которыхъ у технически сильныхъ танцовщицъ доходитъ до 32 (Кшесинская, Леньяни, Преображенская), гра-



К. А. КОРОВИНЪ. ДЕКорація 4-ГО ДѢЙСТВІЯ.  
НОВАЯ ПОСТАНОВКА ОПЕРЫ «КНЯЗЬ ИГОРЬ» А. ВОРОДИНА ВЪ МАРИНСКОМЪ ТЕАТРѢ.









ничать уже съ акробатизмомъ или гимнастическимъ упражненіемъ. Дальше этого въ развитіи виртуознаго классическаго танца идти некуда, и здѣсь хореографическое искусство должно остановиться, или перейти на цирковую трапецію, гдѣ оно, конечно, уже совершенно теряетъ характеръ искусства.

Съ тѣхъ поръ, какъ укороченные тюники дали возможность балетному танцу вступить на путь виртуозности, двѣ школы въ Европѣ посвятили себя развитію техники классическаго балетнаго танца: школа французская и школа итальянская. Первая—надолго еще сохранила плавность и мягкость, которая можно назвать «менуэтными». Вторая откровеннѣе пошла по новому пути и, имѣя въ своемъ историческомъ народномъ прошломъ такіе бурные танцы, какъ тарантелла или сальтарелло, сдѣлалась представительницей рѣзкаго танца, характера «гротескъ».

Съ тѣхъ поръ, какъ короткій костюмъ «далъ волю ногамъ», всѣ балетмейстеры стали обращать вниманіе преимущественно на ноги и на развитіе ихъ въ смыслѣ техники. Мало по малу, это увлеченіе привело почти къ полному игнорированію правильной постановки корпуса, и въ особенности пластичнаго владѣнія руками (*port de bras*). Между тѣмъ полное художественное впечатлѣніе въ движущейся пластикѣ получается лишь отъ взаимодѣйствія и гармоничной связи между всѣми частями фигуры, а въ танцѣ не менѣе важны постановка головы, рукъ и корпуса, чѣмъ постановка ногъ. Современныя хореографическія школы почти совершенно игнорируютъ въ человѣческой фигурѣ все, кромѣ ногъ. Поэтому на современныхъ сценахъ мы видимъ много танцовщицъ и танцовщиковъ безукоризненно владѣющихъ ногами и не обращающихъ почти никакого вниманія на постановку корпуса и рукъ.

Настоящему цѣнителю пластическаго танца трудно восхищаться танцовщицей, которая изумительно-виртуозно дѣлаетъ *jeté en tournant* вокругъ сцены, держа при этомъ кое-какъ корпусъ и голову, и маша руками, какъ крыльями дореформеннаго телеграфа. Получается далеко не художественное впечатлѣніе пластической гармоніи, а лишь антихудожественнаго акро-

батического *tour de force*'а, которому мѣсто не на хореографической сценѣ, а на аренѣ цирка.

Напротивъ, въ античныхъ танцахъ древнихъ грековъ, которые обладали, какъ извѣстно, большимъ чувствомъ пластики, движенія и постановка рукъ играли большую роль. Руки, судя по фресковымъ и вазовымъ рисункамъ, были всегда во взаимодѣйствиі съ ногами танцовщицы, даже въ танцахъ, лишенныхъ характера благородства; чувствовалась общая связь между отдѣльными частями всей фигуры, и получалась та пластическая гармонія танца, которую виртуозныя школы хореографіи, почти уничтожили въ своемъ одностороннемъ увлеченіи ногами танцовщицъ.

Итакъ, техника балетнаго танца итальянской школы, къ концу XIX вѣка пріобрѣла столь детальное развитіе, такую дифференціальную виртуозность, что дальше идти стало некуда, если не переступить грань художественности, если не отказаться отъ основныхъ законовъ пластики, если не перешагнуть въ акробатизмъ и гимнастику дурного тона, не имѣющую ничего общаго съ истиннымъ искусствомъ.

Такимъ образомъ, балетные танцы, доведенные до послѣдней степени виртуозности, должны были остановиться въ своемъ развитіи. Но искусство, остановившееся на мертвой точкѣ, искусство, не имѣющее возможности двигаться, искусство, обреченное повторять изо дня въ день самое себя, перестаетъ быть искусствомъ, потому что безконечное и точное повтореніе однихъ и тѣхъ же *pas*, хотя бы въ различныхъ обстановкахъ и даже различныхъ комбинаціяхъ, уже превращается въ ремесло, не имѣющее никакой художественной цѣнности.

И мы видѣли, какъ постепенно и систематически, балетъ замиралъ на лучшихъ хореографическихъ сценахъ Европы; какъ онъ съ каждымъ годомъ падалъ и терялъ значеніе самостоятельнаго искусства; какъ исчезалъ къ нему интересъ зрителей; какъ даже выдающіяся танцовщицы виртуозной школы не могли оживить интересъ къ нему, какъ къ искусству; какъ онъ пріобрѣталъ все болѣе и болѣе служебную роль добавочнаго дивертисмента къ оперѣ и какъ, наконецъ, оперные композиторы стали



К. А. КОРВИНЪ. ЭСКИЗЪ КОСТЮМА НИНИ ЯРОСЛАВНЫ.  
НОВАЯ ПОСТАНОВКА ОПЕРЫ «КНЯЗЬ ИГОРЬ» А. БОРОДИНА.

бывающаго tout de force, который мѣсто не на хореографической сценѣ, а на аренѣ цирка.

Напротивъ, въ движимыхъ танцахъ древнихъ грековъ, которые обладали, какъ известно, божественнымъ чувствомъ пластики, движенія и постановки рукъ играли большую роль. Руки, судя по фресковымъ и вазовымъ рисункамъ, были всегда во взаимодействіи съ ногами танцовщицы, даже въ танцахъ, имевшихъ характера благородства; чувствовалась общая связь между отдѣльными частями всей фигуры, и получалась та пластическая гармонія танца, которую виртуозныя школы хореографіи, почти уничтожили въ своемъ одностороннемъ увлеченіи ногами танцовщиць.

Итакъ, техника балетнаго танца итальянской школы, къ концу XIX вѣка приобрѣла столь детальное развитіе, такую дифференціальную виртуозность, что дальше идти стало некуда, если не переступить грань художественности, если не отказаться отъ основныхъ законовъ пластики, если не перешагнуть въ акробатику и гимнастику дурного тона, не имѣющую ничего общаго съ истиннымъ искусствомъ.

Такимъ образомъ, балетные танцы, доведенные до послѣдней степени виртуозности, должны были остановиться въ своемъ развитіи. Но искусство, остановившееся на мертвой точкѣ, искусство, не имѣющее возможности двигаться, искусство, обреченное повторять изо дня въ день самое себя, перестаетъ быть искусствомъ, потому что безконечное и точное повтореніе однихъ и тѣхъ же рас, хотя бы въ различныхъ обстановкахъ и даже различныхъ комбинаціяхъ, уже превращается въ ремесло, не имѣющее никакой художественной цѣнности.

И мы видѣли, какъ постепенно и систематически, балетъ замиралъ на лучшихъ хореографическихъ сценахъ Европы; какъ онъ съ каждымъ годомъ терялъ и терялъ значеніе самостоятельнаго искусства; какъ исчезалъ въ немъ интересъ зрителей; какъ даже выдающіяся танцовщицы виртуозной школы не могли оживить интересъ къ нему, какъ къ искусству; какъ онъ приобреталъ все болѣе и болѣе служебную роль добавочнаго элемента къ оперѣ и какъ, наконецъ, оперные артисты стали







игнорировать его и обходиться въ оперѣ совсѣмъ безъ балета (Вагнеръ, за исключеніемъ «Тангейзера», «парижской редакціи»,—въ видѣ уступки вкусамъ французской публики).

Послѣдніе годы XIX вѣка и начало XX вѣка были самой тяжелой эпохой упадка балета. Казалось, онъ пережилъ самого себя, безнадежно обветшалъ и никогда не воскреснетъ вновь. Въ этомъ періодѣ старческаго маразма онъ пребываетъ и понынѣ на двухъ когда-то лучшихъ хореографическихъ сценахъ Европы—въ Миланѣ и Парижѣ.

## VI.

Историкъ современнаго балета не можетъ обойти Дунканъ. Ея роль, какъ бы отрицательно ни относилась къ ней критика, равнодушная къ балету, въ дѣлѣ оживленія и обновленія обветшавшей хореографіи, громадна.

Пропаганда Дунканъ, въ общихъ чертахъ, заключается въ борьбѣ съ обветшавшими формами современнаго балета, какъ въ смыслѣ нелѣпыхъ и неудобныхъ нынѣшнихъ тюниковъ, такъ и въ смыслѣ современнаго балетнаго танца, доведеннаго въ своемъ виртуозномъ техническомъ совершенствѣ до акробатическаго безвкусія, т. е. нелѣпости. По мнѣнію Дунканъ, сценической танецъ есть культъ пластики, и танцовщица — одухотворенная статуя, реализованный миѳъ о Галатеѣ. Красота человѣческаго тѣла имѣетъ свое особое, индивидуальное выраженіе, которое бессмысленно скрывать отъ зрителя «покрывалами», и съ точки зрѣнія здоровой эстетики, и съ точки зрѣнія здоровой нравственности. Ибо полуобнаженіе возбуждаетъ всегда болѣе нездороваго любопытства и дурныхъ мыслей, чѣмъ откровенное обнаженіе. Полумѣра, недоговоренный намекъ никогда не даетъ удовлетворенія ни одной сторонѣ. Несомнѣнно, во всякомъ обществѣ найдутся люди, которые способны въ античной музейной статуѣ увидѣть порнографію. Но ради такихъ людей необходимо ли закрыть остальнымъ людямъ доступъ въ музеи?

Поэтому свою «реформу» Дунканъ, какъ Камарго и Саллэ, начала съ костюма. Реформа эта очень проста: Дунканъ совершенно отвергла вѣ-

ковыми традиціями освященное трико, какъ симуляцію тѣла, и замѣнила условные балетные тюники—античной туникой. Тѣло, деформированное корсетомъ, трико и башмаками получило пластическую свободу и непри-  
нужденную, естественную красоту. Сообразно съ реформой костюма должны были измѣниться и самые танцы.

Для ногъ, лишенныхъ балетныхъ башмаковъ съ ихъ плотными носками, стали конечно немислимы такъ называемые пуанты и все, что съ этими пуантами связано: пируэтты, фуэте и пр. Поэтому сразу цѣлый арсеналь современнаго балетнаго танца исчезъ изъ элемента дунканизма.

Но зато возобладали движенія естественныя, свободныя, отвѣчающія или творческому инстинкту танцовщицы, или выраженію психологическаго состоянія ея души. вмѣстѣ съ тѣмъ руки и корпусъ, освобожденный отъ стѣснительнаго корсета, получаютъ полную гибкость, свободу дѣйствія, выраженія и участія въ остальныхъ движеніяхъ тѣла.

Въ танцахъ Дунканъ особенно поражаетъ участіе рукъ (bras). Дѣятельное участіе рукъ въ танцевальныхъ ритмахъ есть вообще особенность восточныхъ экзотическихъ танцевъ, въ чемъ мы могли убѣдиться, когда въ Петербургъ пріѣзжала королевская сіамская труппа. Но современный балетъ совершенно утратилъ пластическую функцію *port de bras*. Дунканъ возстановила ее.

Это—относительно внѣшнихъ формъ дунканизма. Что касается внутренняго его содержанія, идея дунканизма—вернуть танцы къ ихъ первоисточнику, къ античному міросозерцанію, къ источнику античнаго искусства, къ міеологіи, этой богатой сокровищницѣ народной фантазій, изъ которой сложился весь бытъ древнихъ грековъ. Справедливо говорятъ, что пляска сопровождала древняго эллина отъ колыбели до могилы. Дунканъ возрождаетъ этотъ античный смыслъ танца, какъ естественное выраженіе состоянія души. И ея танцы такъ же далеки отъ современнаго балета, съ его традиціями, условностями, техникой и вычурностью, какъ далека и сама наша жизнь отъ античной.



К. А. КОРОВИНЪ. ЭСКИЗЪ КОСТЮМА ПОЛОВЕЦКОЙ ЖЕНЩИНЫ.  
НОВАЯ ПОСТАНОВКА ОПЕРЫ «КНЯЗЬ ИГОРЬ» А. БОРОДИНА.

иногда гримированъ и украшенъ перьями, лентами, юбками, а иногда и вовсе безъ всякихъ украшеній. Танецъ дункановъ, освобожденный отъ корсетовъ, трико и башмаковъ, получило пластическую свободу и непринужденную, естественную красоту. Сообразно съ реформой костюма должны были измениться и формы танца.

Для ногъ, лишенныхъ балетныхъ башмаковъ съ ихъ плотными носками, стали конечно немислыми такъ называемые пуанты и все, что съ этими пуантами связано: пируэтты, фуаге и пр. Поэтому сразу цѣлый арсеналь современнаго балетнаго танца исчезъ изъ элемента дункановскаго.

Но зато возобладали движенія естественныя, свободныя, отвѣчающія или творческому инстинкту танцовщицы, или выраженію психологическаго состоянія ея души. Танецъ дункановъ и танецъ современнаго танца отличаются естественностью, простотой, получаютъ полную гибкость, свободу дѣйствія, пышность и размахъ, и являются, следовательно, тѣмъ.

Въ дункановскомъ танцѣ особенно поражаетъ участіе рукъ (bras). Дѣятельность и жизнь рукъ въ танцующихъ ритмахъ есть вообще особенность восточнаго и античнаго танцевъ, въ чемъ мы могли убѣдиться, когда въ древности танцевали въ коринфскомъ храмѣ «труппа». Но современнаго балетнаго танца совершенно утратилъ пластическую функцію port de bras. Дунканъ возродилъ ее.

Танецъ—однозначно выраженная форма дункановскаго. Что касается внутренняго его содержанія, идея дунканизма—вернуть танцы къ ихъ первоисточнику, къ античному міросозерцанію, къ источнику античнаго искусства, къ мифологіи, этой богатой сокровищницѣ народной фантазіи, изъ которой сложился весь бытъ древнихъ грековъ. Справедливо говорятъ, что пляска сопровождала древняго эллина отъ колыбели до могилы. Дунканъ возрождаетъ этотъ античный смыслъ танца, какъ естественное выраженіе души. Въ танцѣ дункановскомъ и современномъ танцѣ, освобожденномъ отъ его традиціями, условностями, техникой и вычурностью, какъ далека и сама наша жизнь отъ античной.





Очень ошибаются тѣ, кто думаетъ будто протестъ Дунканъ противъ путей, на которыхъ утвердился европейскій традиціонный балетъ, былъ неожиданностью или внезапнымъ откровеніемъ.

Еще Гейне протестовалъ противъ традицій «классическаго» балета и восхвалялъ современную ему новаторшу, въ родѣ Дунканъ.

«Танецъ и танцовщица—говоритъ онъ—властно завладѣли всѣмъ моимъ вниманіемъ. То не былъ классическій танецъ, который мы находимъ до сихъ поръ въ нашихъ балетахъ, въ которыхъ какъ и въ лже-классической трагедіи, господствуетъ искусственность. Правду сказать, мнѣ досадно смотрѣть на парижскій балетъ въ Большой Оперѣ, гдѣ сохранились во всей чистотѣ преданія классическаго танца, тогда, какъ французы ниспровергли традиціи въ другихъ искусствахъ. Лорансъ не была великой танцовщицей; кончики ея пальцевъ не были какъ слѣдуетъ вытянуты, ноги не были выломаны для всевозможныхъ позицій, она ничего не понимала въ танцахъ, какъ имъ учить Вестрисъ, но она танцевала такъ, какъ природа велитъ танцевать людямъ. Все существо ея гармонировало съ этой пляской; не только ноги, но и все тѣло ея и лицо танцевали съ нею. Она танцевала, какъ судьба! Не были ли это отрывки изъ какой-нибудь древней пантомимы? Или это былъ только разсказъ изъ частной жизни? Иногда молодая дѣвушка наклонялась къ землѣ будто прислушивалась, не несетъ ли къ ней подземный голосъ... Въ эти минуты она дрожала, какъ осенній листь».

Вотъ съ какихъ поръ передовые люди искусства возставали уже противъ окаменѣлыхъ традицій существующаго балета.

Но вернемся къ Дунканъ. Ея танцы колоритно живописуютъ намъ картины жизни древней Эллады. Миѳологическія сцены, чтобы быть понятыми, требуютъ выразительной мимики; скиѳскій танецъ требуетъ бурнаго темперамента, лирическія сцены—настроенія, наконецъ, внѣшняя сторона—пластическій рисунокъ танца—чувства ритма. Словомъ, въ ея искусство входятъ всѣ элементы, изъ которыхъ складывается артистическая индивидуальность танцовщицы.

Но Дунканъ показала намъ не только свои сольные танцы. Она показала намъ и танцы своихъ ученицъ, хоровые, на нашемъ языкѣ—кордебалетные танцы. И въ нихъ мы увидѣли одухотворенную пластику, естественную свободу, подчиненную только ритму музыки, какъ все въ природѣ подчинено ритму жизни. И она дала намъ понять, *чѣмъ* можетъ быть новый балетъ въ ея представленіи.

Гейне и Дунканъ, не будучи профессионалами, возстали противъ традицій современнаго балета. Но профессионалы такъ закрѣпощены этими традиціями, что не хотятъ или не могутъ признать новшества Дунканъ за нѣчто цѣнное или по крайней мѣрѣ такое, во что слѣдовало бы хотя и критически вникнуть. На «Международномъ Конгрессѣ профессоровъ Хореографіи», состоявшемся въ 1908 году въ Берлинѣ, было высказано, что «лично у Дунканъ нога отъ колѣна внизъ недостаточно красива, ниже щиколки не даетъ строгаго рисунка, спина ея не эстетична, и *все ея хореографическое искусство* вздуто рекламой и не займетъ даже и маленькой главы въ исторіи классическихъ танцевъ».

Насколько все это близко къ истинѣ, мы видимъ изъ того, что если бы собрать все, что писалось о Дунканъ и ея школѣ только въ одной Россіи, художниками, профессорами, музыкантами, литераторами и критиками, то получилась бы не только маленькая глава, но цѣлый увѣсистый томъ.

## VII.

Я не извиняюсь передъ читателемъ, что такъ долго задержалъ его вниманіе на Дунканъ и ея новой проповѣди, потому что явленія этого никакъ не обойти изслѣдователю новыхъ вѣяній современнаго балета.

Въ чемъ же заключается реформа Дунканъ въ своихъ основныхъ чертахъ?

Дунканъ обратила серьезное вниманіе на музыку: она включила въ свой репертуаръ Глюка, Моцарта, Вагнера, Чайковскаго, Шопена, Бетховена, Шуберта, Мошковскаго. Многимъ профессиональнымъ музыкантамъ это претвореніе классическихъ звуковъ въ классическія движенія показа-





К. А. КОРОВИНЪ. ЭСКИЗЪ КОСТЮМА БОЯРИНА.  
НОВАЯ ПОСТАНОВКА ОПЕРЫ «КНЯЗЬ ИГОРЬ» А. БОРОДИНА.

Но Дунканъ покладала «да» не только свои сольные танцы. Она покладала «да» и танцы своихъ ученицъ, хоровые, на нашемъ языкѣ — кордебалетные танцы. И въ нихъ мы увидѣли одухотворенную пластику, естественную свободу, подчиненную только ритму музыки, какъ все въ природѣ подчинено ритму жизни. И она дала намъ понять, чѣмъ можетъ быть новый балетъ въ ея представленіи.

Тѣмне и Дунканъ, не будучи профессионалами, возстали противъ традицій современнаго балета. Но профессионалы такъ закрѣпощены этими традиціями, что не хотятъ или не могутъ признать новшества Дунканъ за ничто цѣнное или по крайней мѣрѣ такое, во что слѣдовало бы хотя и критически выскнуть. На «Международномъ Конгрессѣ профессоровъ Хореографіи», состоявшемся въ 1908 году въ Берлинѣ, было высказано, что «лично у Дунканъ нога отъ колѣни внизъ недостаточно красива, ниже щиколки не даетъ строгаго рисунка, спина ея не эстетична, и *все ея хореографическое искусство* влдуто рекламой и не займетъ даже и маленькой главы въ исторіи классическихъ танцевъ».

Настолько все это близко къ истинѣ, мы видимъ изъ того, что если бы обратъ все, что писалось о Дунканъ и ея школѣ только въ одной Россіи, художникамъ, профессорами, музыкантами, литераторами и критиками, то получились бы не только маленькая глава, но цѣлый увѣсистый томъ.

## VI

Я не извиняюсь передъ читателемъ, что такъ долго задержалъ его вниманіе на Дунканъ и ея новой проповѣди, потому что явленія этого никакъ не обойти изслѣдователю новыхъ вѣяній современнаго балета.

Въ чемъ же заключается реформа Дунканъ въ своихъ основныхъ чертахъ?

Дунканъ обратила серьезное вниманіе на репертуаръ Глюка, Моцарта, Вагнера, Чайковскаго, Шопена, Бетховена, Шуберта, Мошковскаго. Многимъ профессиональнымъ музыкантамъ это пренебреженіе классическимъ звукомъ въ классическія движенія показа-





лось дерзостью и профанаціею; оно возбудило даже цѣлую полемику. Эта обидчивость серьезныхъ музыкантовъ совершенно непонятна ни съ какой точки зрѣнія. Съ тѣхъ поръ, какъ такіе композиторы какъ Чайковскій и Глазуновъ дали шедевры въ области хореографической музыкальной литературы, можно ли говорить о профанаци музыки, въ примѣненіи ея къ балету? Но и раньше ихъ не нужно забывать, что Бетховенъ написалъ балетъ («Прометей»); не нужно забывать, что Седьмая симфонія его, по мѣткому выраженію Вагнера, есть не что иное, какъ «апоѳеозъ Танца»; и Глюкъ въ Орфеѣ отвелъ большое мѣсто балету, какъ и Вагнеръ въ «Тангейзерѣ». Тутъ, конечно, могутъ быть споры о примѣненіи той или другой музыкальной вещи, не написанной спеціально для танцевъ, къ балету. Но вопросъ о балетной музыкѣ—очень сложный вопросъ и ему слѣдовало бы посвятить особое изслѣдованіе. Да и сама Дунканъ считаетъ этотъ вопросъ далеко невыясненнымъ, а требующимъ дальнѣйшихъ исканій и опытовъ. Заслуга ея въ томъ, что она указала на музыкальныя сокровища, еще ни кѣмъ не тронутыя, да еще на то, что нѣтъ необходимости писать для танцевъ спеціально «балетную» музыку; въ ея идеѣ танцы есть тѣ же симфоническія вдохновенія, выраженныя инымъ языкомъ. Въ ея реформѣ важенъ принципъ *единенія* мелодіи съ пластическимъ движеніемъ. По давно извѣстному афоризму—скульптура есть застывшая музыка. Дунканъ объединила, сблизила музыку съ скульптурой, связавъ ихъ танцами, приведя въ движеніе скульптурно-застывшую мелодію.

О томъ, что Дунканъ реформировала другой важный элементъ балета—костюмъ, я уже говорилъ въ этомъ очеркѣ и возвращаться къ этому вопросу не буду.

Главное же основное значеніе реформы Дунканъ для танцевъ заключается въ томъ, что она громко заявила всей своей дѣятельностью о *единствѣ танца*, т. е. о неотдѣлимости его отъ музыки, смысла и одежды изображаемаго художественнаго момента, о томъ, что танцы не есть механическое воспроизведеніе условныхъ техническихъ пріемовъ, а ритмическое и вдохновенное переживаніе изображаемаго, иначе говоря осмысленность

танца, чувство его, должно стоять выше виртуозной механики современного классицизма. Часто повторяемые механическіе приемы, хотя бы и высокаго по виртуозной технику совершенства, превращаются, въ концѣ концовъ, въ мало интересное для художника ремесло. Элементъ творчества и увлеченія есть необходимое условіе художественности, иногда внѣ зависимости отъ формы, въ которую они вылиются. Съ этой точки зрѣнія Дунканъ смѣло отбросила весь арсеналь этой механической виртуозности, которая до нея казалась традиціонной необходимостью балета.

### VIII.

Но довольно о Дунканъ. Для нашихъ цѣлей интересно взглянуть, какъ отразилась новая проповѣдь ея на современномъ балетѣ? И примѣнимы ли вновь провозглашенные принципы къ большому балету?

Оказывается, да. М. Фокинъ явился первымъ проводникомъ этихъ принциповъ на большой сценѣ. Фокинъ, какъ и Дунканъ отвергъ всю схоластику традиціоннаго балетнаго катихизиса, требовавшего, для выдѣленія «балерины», въ извѣстномъ мѣстѣ большаго *pas d'action* съ неизмѣнными *adagio*, варіаціями и кодой, въ другомъ мѣстѣ обязательнаго *pas de deux*, а здѣсь варіаціи солистокъ, а тамъ кордебалетное *balabille*. Фокинъ не заботится обо всѣхъ этихъ штампахъ и шаблонахъ «классическаго» балета. Онъ беретъ произведеніе и ставитъ его въ духѣ музыки и смысла его. Ему все равно, придется ли варіація на томъ или иномъ мѣстѣ или ея вовсе не будетъ, если она не вызывается внутренней необходимостью произведенія. Ему вовсе не интересно, что «балерина» уравниена въ правахъ съ остальными исполнителями и ей не дано преобладающей роли, если это не вызывается логической необходимостью сюжета или музыки. Прежде, къ классическому ансамблю подгонялся сюжетъ. Въ балетахъ Фокина нѣтъ этого классическаго ансамбля въ его прежней трактовкѣ, если онъ не вызывается сюжетной необходимостью. Хореографическій рисунокъ и хореографическія краски и картины—вотъ что интересуетъ Фокина, и надо



Г. АНДРЕЕВЪ (ИГОРЬ) И Г-ЖА ПЕТРЕНКО (КОНЧАКОВНА).  
НОВАЯ ПОСТАНОВКА ОПЕРЫ А. БОРОДИНА «КНЯЗЬ ИГОРЬ» ВЪ МАРИИНСКОМЪ ТЕАТРЪ.

мысли и совершенному балету.

Какой куштор его, должно быть выше виртуозной механики современного балетника. Часто повторяемые механические приемы, хотя бы и высшего по виртуозной технике совершенства, превращаются, в конце концов, во много бесполезное для художника ремесло. Элемент творчества и увлечения есть необходимое условие художественности, иногда вив зависимости эти формы, вь которую они выливаются. Съ этой точки зрѣнія Дунканъ, видимо отбросила весь арсеналь этой механической виртуозности, которая до нея казалась традиционной необходимостью балета.

### УШ.

Но довольте и Дунканъ. Для какихъ цѣлей интересно взглянуть, какъ отразилась новая процедура на современномъ балетѣ? И применимы ли вновь провозглашенные принципы къ большому балету?

Оказывается, да. М. Фокинъ явился первымъ проводникомъ этихъ принциповъ на большой сценѣ. Фокинъ, какъ и Дунканъ отвергъ всю схоластику традиционного балетного этикета, требовавшего, для выдѣленія «балеринны» въ ансамблѣ, мѣсть большаго pas d'action съ неизмѣнными адажио, вариациями и кювѣи, въ другомъ мѣсть обязательнаго pas de deux, а здѣсь вариация солистки, а тамъ кордебалетное balabile. Фокинъ не заботится обо всѣхъ этихъ штампяхъ и шаблонахъ «классическаго» балета. Онъ беретъ произведение и ставитъ его въ духѣ музыки и смысла его. Ему все равно, придется ли вариация на томъ или иномъ мѣсть или ее вовсе не будетъ, если она не вызывается внутренней необходимостью произведенія. Ему вовсе не интересно, что «балерина» уравнена въ правахъ съ остальными исполнителями и ей не дано преобладающей роли, если это не вынуждено эстетической необходимостью сюжета или музыки. Прежде, къ классическому ансамблю подгонялся сюжетъ. Въ балетахъ Фокина нѣтъ этого классическаго ансамбля въ его прежней трактовкѣ, если онъ не вынужденъ сюжетной необходимостью. Художественная цель балета и его содержание — вотъ что интересуетъ Фокина, и наде







отдать ему справедливость, эти рисунки строги и изящны, а краски—блестящи; въ его группахъ много свѣжести и новизны.

Я не буду говорить подробно о его новыхъ балетахъ. О нихъ еще такъ недавно и такъ много писалось pro и contra, что вѣроятно, у всѣхъ, интересующихся балетомъ, эта полемика еще свѣжа въ памяти. Достаточно будетъ сказать—и это очень важно съ точки зрѣнія новыхъ вѣяній дунканизма, что Фокинъ стилизуетъ свои произведенія, т. е. придаетъ имъ тотъ внутренній смыслъ эпохи, который требуетъ содержаніе балета. Такимъ образомъ, весь блескъ стиля Людовика XIV, вся эта пестрота, кричащая роскошь, причудливость и мадригальная сантиментальность отражены у него въ «Павильонѣ Армиды». Романтическая мечтательность Шопена, его изящная впечатлительность, его болѣзненная грусть съ кратковременными вспышками почти безпричинной радости, нашли свое классическое выраженіе въ «Шопеніанѣ». Античная красота эллинскихъ танцевъ вылилась у Фокина въ «Евникѣ». Этотъ балетъ можетъ служить ярче, чѣмъ всѣ остальные отвѣтомъ для многихъ, кто недоумѣнно спрашиваетъ, есть ли будущность у «дунканизма», и въ чемъ можно видѣть дальнѣйшую эволюцію и примѣненіе его къ «настоящему» балету. Въ «Евникѣ» нашло отраженіе множество какъ внутреннихъ, такъ и внѣшнихъ элементовъ дунканизма: «босоножіе», туники, пластика, port de bras, хороводные ансамбли, античный стиль и прочее.

И наконецъ, балетъ Фокина, въ которомъ тоже отчетливо проведены основныя черты дунканизма — «Египетскія Ночи» — даетъ стилизованную картину Востока. Если «Армида» и «Шопеніана» почти исключительно «танцевальные» балеты, то «Евника» и «Египетскія Ночи»—балеты съ мимическимъ содержаніемъ. Здѣсь отведено много мѣста драматическимъ сценамъ, а танцы не являются чѣмъ-то случайнымъ, какимъ-то *conditio sine qua non* старыхъ балетовъ, а логически вытекаютъ изъ хода мимической драмы и не возбуждаютъ недоумѣнія своей нелогичностью у зрителя. А «Половецкія пляски», поставленныя Фокинымъ въ «Игорѣ»? Это вѣдь явленіе замѣчательное въ русской хореографіи. Это—шедевръ этнографически,

бытовыхъ танцевъ. Половецкій актъ «Игоря» смотрится съ неослабѣвающимъ до конца интересомъ. И когда занавѣсъ падаетъ надъ грандіознымъ и величественнымъ разваломъ танцевъ, надъ этой дико-живописной, эпической группой воиновъ, рабынь и мальчиковъ, впечатлѣніе остается грандіозное и неизгладимое.

Въ забавной, полной комизма сценкѣ «Балетоманъ»<sup>1)</sup>, которую иногда рассказываетъ К. А. Варламовъ, тонко и зло вышучивается нелѣпость содержанія старыхъ балетовъ: балетные пейзажи (балетная вѣжливость не допускаетъ называть ихъ крестьянами) возвращаются съ поля послѣ утомительныхъ сельскихъ работъ.—«А теперь, давайте потанцуемъ», говорятъ они безъ всякой видимой причины, и начинается общее балабиле. Современный балетъ, стремящійся къ настоящей мимической драмѣ, къ осмысливанію логической необходимости танца, вытекающаго изъ самаго хода дѣйствія, уже не знаетъ этихъ милыхъ нелѣпыхъ наивностей. Можно поручиться, что по Египту Фокина и другихъ современныхъ хореографическихъ художниковъ не потечетъ, по какимъ-то невѣдомымъ причинамъ, Нева и Тибръ, какъ это мы видимъ въ «Дочери Фараона», и что утонувшая въ Нилѣ Аспиччія не появится сухой изъ воды, въ изящномъ *déshabillé* парижскаго покроя. Если на сценѣ будетъ Египетъ, то это будетъ, дѣйствительно, Египетъ въ стильной декорачіи, со стильными костюмами и стильными танцами, съ осмысленнымъ сюжетомъ и съ логически необходимыми плясками. Стилизованный бытъ, взаимодействіе сюжета и танцевъ, красота хореографическихъ линій и красокъ, правдоподобіе мимической драмы, отрѣшеніе отъ излишней виртуозности классическаго танца, дошедшей до акробатизма, культъ пластической красоты—вотъ тѣ пути, на которые только-что вступилъ современный балетъ, сбросившій съ себя оковы традицій и долго тяготѣвшей надъ нимъ рутини.

Но *audiatur et altera pars*.

Среди поклонниковъ стараго балета раздавались упреки этимъ новымъ вѣяніямъ, выражавшіеся въ опасеніяхъ, что новыя постановки Фокина

<sup>1)</sup> «Балетоманъ», рассказъ съ куплетами, соч. А. Чистякова. Спб. 1870.



К. А. КОРОВИНЪ. ЭСКИЗЪ КОСТЮМА БОЯРИНА.  
НОВАЯ ПОСТАНОВКА ОПЕРЫ «КНЯЗЬ ИГОРЬ» А. БОРОДИНА.

жизни и общественному благу.

Современный балетъ. Пятидесятый актъ «Исторія Савитры» съ несомнѣнно-длинно до конца изтекаетъ. Въ кругу танцваль падаетъ нѣтъ традиціоннаго и медлительнаго замедленнаго танца. Нѣтъ этой лако-живописной, эпической группной мимикой, убитой и изломаной, впечатлѣніе остается традиціонное и неизгладимое.

Есть забавное, спланной кожанка шлоки «Билетомать»<sup>1)</sup>, которую иногда забавляемъ В. А. Варламовъ, тонко и зло высмучивается неспособность сохранения стариннаго балетнаго искусства (билетная необходимость не пропускать танцваль эту «искусствому») воспринимается съ полна после проинтуалитнаго осмысленія работы — «а теперь, давайте изтанцуемъ», говорить они безъ всякой видимой причины, и танцуютъ въ общемъ билебиле. Современный балетъ, стремящійся къ настоящей мимической драмѣ, къ осмысливанію логической необходимости танца, вытекающаго изъ самаго хода дѣйствія, уже не знаетъ этихъ милыхъ и милыхъ наивностей. Можно поручиться, что по Египту Савитры и Фараона, и Тибръ, какъ сиренграфическая художничка не потечеть, по какимъ-то невѣдомымъ причинамъ, Нева и Тибръ, какъ это мы видимъ въ «Докери Фараона», и что утонувшая въ Нилѣ Аспичія не появится сухой изъ воды, въ изящномъ *déshabillé* парижскаго покроя. Если на сценѣ будетъ Египетъ, то это будетъ, дѣйствительно, Египетъ въ стильной декорациі, со стильными костюмами и стильными танцами, съ медлительнаго смѣтливости и съ доминантно необходимыми классическимъ Стиммоланнне Батъ, изживающагого оомета и танцваль, красота сиренграфическихъ линий и красота, изживающагого мимической драмы, отъбавленіе пѣть живишной виртуозности классическаго танца, доминантно по акробатизма, кушать пластическаго искусства — вотъ тѣ вещи, на которые глупо-что вступитъ сиренграфическаго билетна, сиренграфическаго и сиренграфическаго и полнаго тѣготѣвшей надъ нимъ рутины.

No audiat et altera pars.

АННУАРИИ КОСТЮМНОГО ДѢЛА  
1) «Исторія Савитры» — балетъ, поставленный въ 1908 году въ театръ «Фоккер» въ Амстердамѣ. Авторъ сценарія — Г. ванъ Стаммъ, авторъ музыки — А. ванъ Стаммъ. Спектакль поставленъ въ 1908 году въ театръ «Фоккер» въ Амстердамѣ. Авторъ сценарія — Г. ванъ Стаммъ, авторъ музыки — А. ванъ Стаммъ.









К. А. КОРОВИНЪ. ЭСКИЗЪ МУЖСКОГО КОСТЮМА ОДНОГО ИЗЪ НАРОДА.  
НОВАЯ ПОСТАНОВКА ОПЕРЫ «КНЯЗЬ ИГОРЬ» А. БОРОДИНА.

НОВАЯ ПОСТАНОВКА ОПЕРЫ «КНЯЗЬ ИГОРЬ» А. БОРОДИНА.  
К. А. КОРОВНИН. ЭКСКАЗЪ ВЪЖСКОГО КОСТЮМА ОДНОГО ИЗЪ НАРОДА





систематически и сознательно уничтожаютъ старый классическій балетъ съ его «тюниковыми» танцами, т. е. балетъ Тальони, Эльслеръ и Гризи. Зачѣмъ грустить преждевременно объ исчезновеніи стараго балета съ его классикой и тюниками? «Тюниковый», «бѣлый» балетъ имѣетъ всѣ права существованія, наравнѣ съ новымъ стильно-бытовымъ балетомъ. Развѣ въ современномъ пластическомъ искусствѣ мы не имѣемъ художественныхъ «реконструкцій», воспроизведеній минувшихъ эпохъ и стилей? Развѣ А. Франсъ не воскрешаетъ передъ нами въ своихъ легендахъ и преданіяхъ художественной старины? Развѣ П. Люисъ не даетъ намъ иллюзіи античной красоты въ своихъ рассказахъ? Развѣ Н. Лѣсковъ и всѣ его нынѣшніе послѣдователи не даютъ намъ филигранныхъ картинокъ Пролога и всевозможныхъ средневѣковыхъ сказаній? Почему же и романтической «Жизели» или «Эсмеральдѣ» не появятся на современной сценѣ въ обновленномъ видѣ, въ видѣ художественно-стилизованной картинки минувшей эпохи? И если мы вспомнимъ «Шопеніану» съ ея тарлатановыми тюниками и строго классическими танцами, то всѣ эти опасенія и упреки любителей стараго балета падаютъ сами собою.

## IX.

Я не хочу сказать, что балеты Фокина являются совершенствомъ, которое нельзя превзойти. Фокинъ только еще въ началѣ своей творческой карьеры. Я также не хочу сказать, что за ними ничего уже нѣтъ и что современному балету необходимо слѣпо имъ подражать. Я хочу сказать, что наша эпоха есть эпоха переоцѣнки всѣхъ приемовъ художественнаго творчества, эпоха разрушенія старыхъ формъ, достигшихъ совершенства и остановившихся въ своемъ развитіи; эпоха рутины и традицій. Искусство не можетъ долго пребывать въ состояніи покоя, и надо всегда помнить старый, но вѣрный афоризмъ: въ искусствѣ все, что не идетъ впередъ, движется назадъ. Искусство начала XX вѣка ищетъ новыхъ средствъ и новыхъ путей для выраженія своей внутренней сущности. Оно съ сокрушительной силой рвется изъ путъ традицій и изъ оковъ рутины и потому безудержно

разрушаетъ и ломаетъ тѣ цѣпи, которыя его сковали. Законъ борьбы остается неизмѣннымъ: разрушаются старые храмы и воздвигаются новые алтари. И старые жрецы не понимаютъ новыхъ божествъ, а новые жрецы, въ разгарѣ борьбы, отрицаютъ и то хорошее, что было въ старыхъ храмахъ. Но нужно твердо помнить одно: историческую преемственность идеаловъ всякаго искусства. А по отношенію къ дунканизму этотъ законъ преемственности остается неизмѣннымъ: Дунканъ вѣдь только возрождаетъ значеніе того пластическаго искусства, которое въ античныя времена Греціи вдохновляло поэтовъ, скульпторовъ и музыкантовъ. Въ тѣ далекія времена танцы были нераздѣльны съ поэзіей и музыкой. Слѣдовательно, отбрасывая нарощую вѣками рутину, современный балетъ возвращается къ чистѣйшему первоисточнику, къ первобытному идеалу, когда танцы были радостнымъ выраженіемъ жизни. И только твердо ставъ у этого первоисточника, какъ у отправного пункта, современное искусство можетъ пойти по новому пути дальнѣйшаго совершенствованія, приложивъ или отыскавъ къ нему новые методы.

Но новые, неизвѣданные пути чреваты опасностями. Новыя дали заманчивы, и нужно много художественнаго чутья, чувства мѣры и критическаго отношенія къ дѣлу, чтобы удержаться въ равновѣсіи.

Уже и теперь, на первыхъ этапахъ, раздаются упреки новому хореографическому направленію въ игнорированьи «балетныхъ» танцевъ. Къ этому упреку слѣдуетъ отнести внимательно. Я уже говорилъ объ этомъ выше. Упрекъ этотъ не всегда основателенъ, но когда онъ относится, на примѣръ, къ «Египетскимъ Ночамъ», то можно понять источникъ его происхожденія: въ этой бытовой «мимодрамѣ», дѣйствительно, почти отсутствуютъ танцы въ смыслѣ старой хореографической школы, а изобиліе бытовыхъ танцевъ—египетскій, еврейскій и др. мало удовлетворяютъ зрителя, долгими годами воспитавшагося на условномъ балетномъ классицизмѣ. Впрочемъ, слѣдуетъ оговориться: въ «парижской» постановкѣ этого балета, въ него была вставлена «вакханалія», дававшая большой просторъ именно «танцамъ» и сдѣлавшаяся Standpunkt'омъ всего балета.



К. А. КОРВИНЪ. ЭСКИЗЪ МУЖСКОГО КОСТЮМА ОДНОГО ИЗЪ НАРОДА.  
НОВАЯ ПОСТАНОВКА ОПЕРЫ «КНЯЗЬ ИГОРЬ» А. БОРОДИНА.

разрушаются и ломаются те формы, которые они создали. Законь борьбы начинается неизбежно, разрушаются старые храмы и воздвигаются новые алтари. И старые жрецы не понимают новых божеств, а новые жрецы, въ разгарѣ борьбы, отрицають и то хорошее, что было въ старыхъ храмахъ. Но нужно твердо повѣрить въ историческую преемственность искусства, въ его непрерывность. А въ отношеніи къ дуализму этотъ законъ преемственности остается неизмѣннымъ. Дуализмъ вѣдь только подчеркиваетъ значение той пластической формы искусства, которое въ античные времена Греціи включивало поэзію, музыку и танцы. Въ тѣ далекія времена танца были неразрывно связаны и музыка. Следовательно, отбрасывая маргинальную музыку, современная балетъ возвращается къ истинному первоисточнику, къ первоначальному идеалу, когда танца были радостнымъ выраженіемъ жизни. И только твердо ставъ у этого первоисточника, какъ у отправнаго пункта, современное искусство можетъ пойти по новому пути дальнѣйшаго совершенствованія, приложивъ или отыскавъ къ нему новые методы.

Но новые, неизвѣданные пути чреваты опасностями. Новые дали заманчивы, и нужно много художественнаго чутья, чувства мѣры и критическаго отношенія къ дѣлу, чтобы удержаться въ равновѣсіи.

Уже и теперь, на первомъ этапѣ, раздаются упреки новому хореографическому направлению въ неопределенности «балетныхъ» танцевъ. Къ этому упреку слѣдуетъ относиться внимательно. И уже тоноридъ объ этомъ выше. Упрекъ этотъ не всегда основателенъ, но когда онъ относится, напримеръ, къ «Египетскимъ Ночамъ», то можно понять источникъ его происхожденія: въ этой бытовой «мимодрамѣ», действительно, почти отсутствуютъ танца въ смыслѣ старой хореографической школы, а изобиліе бытовыхъ танцевъ — египетскій, еврейскій и др. — мало удовлетворяютъ зрителя. Но если мы хотимъ выясниться на условномъ «авторитетѣ» «Волшебнаго Пальца» — балета, поставленнаго въ «парижской» постановкѣ этого балета, въ него была включена «американка», давшая большой просторъ именно «танцеву» въ современномъ пониманіи всего балета.







И на Западѣ вздыхаютъ о старомъ балетѣ «съ танцами». Очень характерно въ этомъ отношеніи мнѣніе композитора Сень-Санса въ его послѣдней книгѣ «Portraits et Souvenirs».

«Послѣ оперъ, изъ которыхъ изгнано пѣнье,—говоритъ знаменитый композиторъ,—намъ обѣщаютъ балетъ, изъ котораго будутъ изгнаны танцы. Балетъ переживаетъ въ настоящее время новую фазу. Бывало онъ царилъ на сценѣ, занималъ собою цѣлые вечера, и въ огромныхъ балетахъ мимическія сцены играли важную роль. Капризной публикѣ это надоѣло, и дѣйствіе стало ей необходимо лишь на столько, на сколько оно служитъ предлогомъ для танца. Гдѣ чудные дни «Жизели» и «Корсара»? Это были образцовые балеты. Необходимо воскресить ихъ традиціи, приведя ихъ къ согласію съ современными вкусами, если, дѣйствительно, хотятъ возродить балетъ, но не искать спасенія въ грубомъ уничтоженіи искусства танцевъ, которое производится—кто бы могъ это подумать?—во имя Грековъ. Но, дѣйствительно-ли, извѣстно какъ танцовали Греки? Неужели, дѣйствительно, думаютъ, что танцы ихъ были всегда благородны, даже и тогда, когда они заставляли скакать сатировъ, украшенныхъ мало приличными аксессуарами? Въ Тулузскомъ музеѣ есть глиняная чаша, на которой изображенъ хоро-водъ Фавновъ и Вакханокъ; ихъ танцы, въ которыхъ нѣтъ ничего благородно-античнаго, очень напоминаютъ танцы на bal des Canotiers—во время Буживальскаго народнаго праздника. Неосторожно ссылаться на Грековъ. Въ теченіе двухъ вѣковъ, во имя Грековъ и чистаго искусства, распинали полихромію (многокрасочность), считая ее варварствомъ среднихъ вѣковъ. И вотъ теперь, когда лучше и глубже изучили греческіе документы, съ удивленіемъ увидѣли, что Греки очень даже признавали полихромію, что всѣ ихъ монументы и статуи были раскрашены съ веру до низу. И все это сложное зданіе нашей теоріи рухнуло. И вышло такъ, что *мы* оказались варварами съ нашими дворцами цвѣта сѣрой пыли, и нашей темнаго цвѣта толпой, которая дѣлаетъ насъ похожими на муравейникъ.

«Ради Бога, если это еще возможно, отдайте намъ чудные балеты былыхъ временъ, придавайте большое значеніе мимикѣ и симфоніи, но не

уничтожайте танцы, это дивное искусство; въ немъ женщина нашла новую прелесть, которою природа не надѣлила ее...»

Знаменитый композиторъ, самъ писавшій балеты («Жавотта», балеты въ «Самсонъ и Далилѣ», «Генрихъ VIII», «Этьенъ Марсель» и др.), не отрицаетъ ни новыхъ исканій, ни новыхъ путей. Онъ только предупреждаетъ новаторовъ отъ крайнихъ увлеченій и отъ ложныхъ, недостаточно продуманныхъ толкованій античныхъ хореографическихъ источниковъ и документовъ въ ущербъ танца, который есть органическая душа балета. И съ этой точки зрѣнія нельзя не сочувствовать его опасеніямъ, нельзя не признать его правымъ.

Но есть и другая опасность, не менѣе, если не болѣе страшная, чѣмъ ложное толкованіе античныхъ источниковъ, чѣмъ даже пренебреженіе танцами во имя этихъ толкованій. Это—опасность шаблона, та же опасность, которая *à la longue* привела къ омертвѣнію и крушенію балета стараго добраго времени.

Позвольте привести здѣсь выдержку изъ статьи г. Н. О-ра, касающуюся этой опасности.

«Дѣло не въ томъ,—говоритъ г. О-ръ, что формы балета застыли и окостенѣли; дѣло въ томъ исключительномъ условіи, которое сдѣлало неизбѣжнымъ это оконеченіе. Въ новомъ балетѣ найдется мѣсто и тюникамъ и пируэтамъ, какъ хитонамъ и «покрываламъ». Разница въ томъ, что тюники и пируэты появятся только тогда, когда творческій инстинктъ художника потребуетъ именно этихъ образовъ для воплощенія его хореографической фантазій. А безъ этого условія новые танцы покрываль и хитоновъ будутъ загублены такъ же, какъ уже почти загубленъ балетъ тюниковъ и пируэтовъ. Шаблонъ дунканизма ничуть не лучше шаблона балетныхъ танцевъ... Если смотрѣть на новыя формы какъ на готовые шаблоны, то онѣ тѣмъ самымъ становятся на путь стараго балета. Дунканъ... отбросила механику творчества во имя психологій и тѣмъ открыла, можетъ быть, новую эпоху въ балетѣ».

Вотъ тѣ опасности, отъ которыхъ прозорливые критики предупре-

# ВЪ АЛЕКСАНДРИНСКОМЪ ТЕАТРѢ,

въ четвергъ, 5-го ноября,

Артистами ИМПЕРАТОРСКИХЪ Театровъ  
представлено будетъ:

въ 1-й разъ:

## ГОСПОЖА ПОШЛОСТЬ,

пьеса въ 4-хъ дѣйствіяхъ, Н. Н. Ходотова.

Заслуженные артисты ИМПЕРАТОРСКИХЪ Театровъ испол-  
нять роли: «А. П. Зиминной» — Г-жа Савина, «Прасковья Ива-  
новны» — Г-жа Стрѣльская, «Н. И. Добрынова» — Г-нъ Варла-  
мовъ и «П. К. Гурина» — Г-нъ Давыдовъ.

### ДѢЙСТВУЮЩІЯ ЛИЦА:

Николай Ильичъ Добрыновъ, бывший провинціальныи врачъ . . . . .	Г-нъ Варламовъ.
Владимиръ, студентъ и начинающій писатель . . . . .	его дѣти } Г-нъ Владимировъ. Г-жа Есиповичъ.
Таня, учительница . . . . .	
Анастасія Павловна Зимина, издательница журнала . . . . .	Г-жа Савина.
Петръ Константиновичъ Гуриновъ, редакторъ . . . . .	Г-нъ Давыдовъ.
Гаврило Гавриловичъ Гавриловъ, писатель . . . . .	Г-нъ Судьбининъ.
Донатъ Христофоровичъ Стальскій, нѣчто въ родѣ критика . . . . .	Г-нъ Петровскій.
Поэтъ Голубой . . . . .	Г-нъ Всеволодской.
Саша Фельтенштейнъ . . . . .	Г-нъ Пантелѣевъ.
Прасковья Васильевна, нянька у Добрыновыхъ, старуха . . . . .	Г-жа Стрѣльская
Ефремъ Зотовъ, старшій дворникъ . . . . .	Г-нъ Шаповаленко.
Младшій дворникъ . . . . .	Г-нъ Надеждинъ.

Всѣ четыре дѣйствія происходятъ въ Петербургѣ, въ наши дни: первое — за три дня до Пасхи, остальные — десять дней спустя въ одинъ и тотъ-же день.

Между первымъ и вторымъ дѣйствіями антрактъ 2 минуты.

Режиссеръ Г-нъ Долиновъ.

**Начало въ 8 час. вечера.**

Билеты можно получать въ кассѣ Александринскаго театра, съ 10 ти час. утра.



ждають художниковъ новаго хореографическаго искусства. Ихъ двѣ: опасность разрыва съ старыми формами во имя недостаточно продуманныхъ новыхъ, и опасность ремесленныхъ отношеній къ этимъ новымъ формамъ, грозящихъ превратить ихъ въ шаблонъ.

Нельзя не видѣть, что балетъ находится въ стадіи переходнаго времени отъ старыхъ формъ къ новымъ. Переходная стадія—самая опасная стадія въ искусствѣ, когда требуется народженіе новыхъ художниковъ съ крупнымъ и властнымъ талантомъ, который долженъ еще не только считаться съ старыми формами, но и оперировать съ старымъ матеріаломъ.

Несомнѣнно одно: старый балетъ въ 5 дѣйствіяхъ и 7 картинахъ съ прологомъ, эпилогомъ и апоэозомъ—исчезъ. Онъ такъ-же исчезъ, какъ многотомный романъ, саженыя картины и грандіозныя ораторіи. Маленькій рассказъ, художественная миниатюра, одноактный балетъ смѣнили ливаановъ прежняго искусства. Океанъ ушелъ, рассыпавъ капли. Но и капля можетъ быть блестящей и отражать въ себѣ всѣ цвѣта радуги.

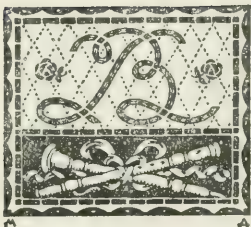
У балета есть хорошая будущность. Исчезли прежніе «спеціальные» балетные композиторы, ремесленники балетной музыки, какъ Минкусъ и Пуни, заслугъ которыхъ, всетаки, нельзя отрицать въ старомъ балетѣ. За балетное композиторство взялись такіе настоящіе музыканты, какъ Делибъ, Сень-Сансъ, Чайковскій и Глазуновъ... Балету отдають свои силы выдающіеся художники Коровинъ, Головинъ, Бенуа, Бакстъ и др. Никогда не гнушались имъ и либреттисты, какъ напимѣръ, Т. Готье. Въ послѣднее время балетъ пріобрѣлъ и серьезную художественную критику, какъ на западѣ, такъ и у насъ въ Россіи. И, наконецъ, въ лицѣ Фокина современный балетъ нашелъ талантливаго балетмейстера, убѣжденнаго сторонника и искателя новыхъ путей.

Вотъ почему можно быть увѣреннымъ, что современный балетъ, вступивъ на путь новыхъ исканій, разовьется въ прекраснѣйшее искусство одухотворенной пластики. Во всякомъ случаѣ, несомнѣнно, что балетъ нашего времени находится въ періодѣ возрожденія и новыя вѣянія идутъ изъ античныхъ глубинъ Греціи.

Вспомнимъ, что расцвѣтъ, искусства начался въ эпоху Возрожденія, когда новые художники начали черпать свои вдохновенія въ вѣчно юномъ и вѣчно свѣжемъ источникѣ античной Эллады.

## ИСПАНСКІЙ АКТЕРЪ XVI—XVII ВВ.

Н. ЕВРЕИНОВА.



СПРОСЪ о томъ, умираетъ ли со смертью актера и его искусство, разрѣшается для будущаго отрицательно.—Кинематографъ, грамофонъ и сценограммы спасутъ нашимъ потомкамъ и костюмный обликъ актера XX вѣка, и его мимику, пластику, голосъ, толкованіе роли и даже детальное, шагъ за шагомъ, воплощеніе того или иного образа.

Но умерло-ли полностью сценическое творчество актера прошлыхъ вѣковъ?

Пожалуй, и на этотъ вопросъ нельзя дать утвердительнаго отвѣта.—Вѣдь искусство актера базируется на преемственности, пожалуй, въ большей мѣрѣ, чѣмъ какое-бы то ни было другое искусство! Поэтому сценическія «завоеванія» даже далекаго прошлаго и доселѣ не могли исчезнуть безслѣдно. Нивелированное, обезцвѣченное или ретушированное, въ той или иной модификаціи, но искусство великихъ мастеровъ сцены, давнымъ давно сыгравшихъ свою земную роль, живетъ навѣрно и теперь на нашей сценѣ.

Большой артистъ, играя роль, оставляетъ на душахъ юныхъ зрителей—будущихъ актеровъ—неизгладимый слѣдъ, какъ на грамофонной пластинкѣ; пройдутъ года, на этой пластинкѣ жизнь, конечно, напишетъ еще что нибудь новое, но когда пластинка заиграетъ, мы вмѣстѣ съ новымъ услышимъ и старый глаголь.

Подлинное искусство безсмертно и по той причинѣ, что любой его объектъ заразителенъ на вѣки.





Г-ЖА РОДЖЕРСЪ (CLARISSE DE SIBERAN), Г-ЖА ДЮКЕНЪ (GÉNÉRAL DE SIBERAN) И П. ЭСКОФЕ (PAUCEL) ВЪ КОМ. П. ЭРВЕ «CONNAIS-TON».

Вспомните, что рисованье, искусство начаясь въ эпоху Возрожденія, когда новые художники начали черпать свои вдохновенія въ вѣчно юномъ и вѣчно свѣжемъ источникѣ античной Эллады.

## ИСПАНСКІЙ АКТЕРЪ XVI—XVII ВВ.

Н. ЕВРЕИНОВА.



ОПРОСЪ о томъ, умираетъ ли со смертію актера и его искусство, разрѣшается для будущаго отрицательно.—кинематографъ, грамофонъ и сценограммы спасутъ нашимъ потомкамъ и костюмный обликъ актера XX вѣка, и его мимику, пластику, голосъ, тонкое бои и даже детальное, шагъ за шагомъ, воплощеніе того или иного образа.

Но умерло-ли полностью сценическое творчество актера прошлыхъ вѣковъ?

Пожалуй, и на этотъ вопросъ нельзя дать утвердительнаго отвѣта.— Здѣь искусство актера базируется на преемственности, пожалуй, въ большей мѣрѣ, чѣмъ какое-бы то ни было другое искусство! Поэтому сценическія «завоеванія» даже далекаго прошлаго и доселѣ не могли исчезнуть безслѣдно. Нивелированное, обезличенное или ретушированное, въ той или иной модификации, но искусство великихъ мастеровъ сцены, давнымъ давно сыгравшихъ свою земную роль, живетъ навѣрно и теперь на нашей сценѣ.

Большой артистъ, играя роль, оставляетъ на душахъ юныхъ зрителей—будущихъ актеровъ—неизгладимый слѣдъ, какъ на грамофонной пластинкѣ; пройдутъ года, на этой пластинкѣ жизнь, конечно, напишетъ еще что нибудь новое, но когда пластинка заиграетъ, мы вмѣстѣ съ новымъ

Литературный отделъ издательства «Совѣтскій» Москва, 1927 г.

Подлинное искусство безсмертно и по той причинѣ, что любой его объектъ заразителенъ на вѣки.





И наша молодая отечественная сцена, при всѣхъ своихъ самобытныхъ чарахъ, не могла не вкусить отъ стараго Запада должное, а вкусивъ, сопричастилась Западу.

Театральная Франція, Германія, Италія и въ ничтожной долѣ Англія— вотъ страны, которымъ у насъ посчастливилось и которымъ мы обязаны признательностью.

Но есть страна, которая имѣла бы не меньше основанія, чѣмъ другія страны, претендовать на вниманіе къ своимъ актерамъ и на властную ихъ заразительность.

Я говорю о театральной Испаніи въ ея цвѣтущей періодъ, т. е. въ XVI и XVII вѣка ея могущества, странѣ времянь Сервантеса, Лопе де Вега и Кальдерона.

Глубоко интересенъ и важень вопросъ, каковы же были тѣ артистическія силы, для которыхъ эти изумительные драматурги написали баснословное количество пьесъ!

Мы такъ мало знаемъ объ этихъ актерахъ: ихъ искусство не коснулось нашего!—завистливыя Пиринеи сохранили его почти цѣликомъ для Испаніи.

И можетъ быть сейчасъ, когда по всему фронту передовыхъ сценическихъ дѣятелей идетъ рѣшительная переоцѣнка реалистическихъ цѣнностей современной игры, когда чадъ бытового натурализма сталъ ѣсть глаза самымъ терпѣливымъ изъ насъ и зовъ къ идеализму тона достигъ даже глухой провинціи,—сейчасъ, быть можетъ, особенно умѣстно рассказать объ испанскихъ актерахъ, хотѣвшихъ одно время быть натуралистами, но не сумѣвшихъ стать ими лишь потому, что были черезчуръ художниками.

Къ тому-же я бы могъ прибавить, что если фигура и значеніе актера античнаго театра выяснена приблизительно точно усердною германскою литературой, какъ въ отношеніи Греціи, такъ и Рима, средневѣковый актеръ былъ не только нащупанъ теоретически, но и представленъ на сценѣ Стариннаго театра съ педантичною добросовѣстностью <sup>1)</sup>; актерамъ

<sup>1)</sup> См. мою статью о средневѣковомъ театрѣ въ журналѣ «Театръ и Искусство» 1907 г. № 50. Н. Е.

Англии и Италии позднѣйшихъ эпохъ такъ-же, какъ и германскимъ, а въ особенности французскимъ актерамъ, посвящено достаточно какъ просто любопытныхъ, такъ и научно-обоснованныхъ монографій,—актеръ Испаніи XVI и XVII столѣтій оставался до сихъ поръ вмѣстѣ съ инквизиционными тайнами этой эпохи почти что въ полной неизвѣстности.

«Относительно сценическаго искусства въ эпоху процвѣтанія испанскаго національнаго театра наши свѣдѣнія довольно скудны и при томъ неопредѣленны»,—замѣчаетъ П. О. Морозовъ въ своихъ лекціяхъ по исторіи драматической литературы и театра; «свѣдѣнія, которыя мы имѣемъ, далеко не отличаются достовѣрностью», къ тому-же «театральная критика стараго времени не можетъ насъ удовлетворять».

Соглашаясь съ этой горькой правдой, я тѣмъ не менѣе полагаю, что къ нѣкоторымъ даннымъ объ испанскомъ театрѣ интересующей насъ эпохи, и при томъ даннымъ немаловажнаго значенія, мы всетаки можемъ придти, если не будемъ бояться обвиненій въ излишней довѣрчивости къ историческимъ документамъ и потому въ гипотетичности нашихъ выводовъ.

Когда прямой путь къ истинѣ закрытъ, поневолѣ выбираешь обходный. Я попытаюсь выяснитъ: 1) какія требованія предъявляла къ тогдашнему актеру публика, 2) какія требованія предъявлялъ къ актеру авторъ, стоящій выше вкусовъ толпы, 3) быть актерской среды, 4) сценическія условія, въ которыхъ выступалъ актеръ, 5) впечатлѣніе театрала XVI—XVII столѣтій и, наконецъ, 6) впечатлѣніе театрала XIX—XX столѣтій о современной намъ игрѣ испанскихъ актеровъ, такъ какъ въ ихъ исполненіи должны, несомнѣнно, до сихъ поръ удержаться извѣстныя традиціи, тѣмъ болѣе что испанцамъ присущъ исключительный консерватизмъ въ области нравовъ и вкусовъ.

Такимъ путемъ, я думаю, скорѣй всего добратся до сути творчества испанскаго актера въ его великомъ прошломъ, до его истиннаго облика, его трепещущей души и его маски.

Итакъ, что представляла собой испанская толпа, какъ театральнѣй критикъ, вкусъ котораго имѣетъ рѣшающее значеніе для актерской массы?

Что ей нравилось?

— Ей нравилось страшное въ перемѣшку со смѣшнымъ и трогательнымъ, включающее въ себѣ импонирующую царственность, нѣчто отвѣчающее религиознымъ запросамъ, въ концѣ концовъ все вмѣстѣ очень нарядное, величественное и танцевально-веселое.

Говорю такъ, основываясь на маскарадной процессіи чудовища Тараски,—шествующемъ представленіи, авторомъ котораго былъ никто иной, какъ сама испанская толпа.

Поистинѣ болѣе оригинальнаго по пестротѣ сочиненія міръ не выдывалъ! Представьте себѣ впереди процессіи гигантскаго уroda-звѣря по прозванію «Тараскъ», того самаго, который въ незапамятныя времена, по свидѣтельству А. Додэ,—свирѣпствовалъ въ болотахъ богоспасаемаго Тараскона. На этомъ чудовищѣ (о сложность ужаса!) сидѣла распутно верхомъ сама апокалипсическая Вавилонская блудница. За этой дьявольщиной какъ ни въ чемъ не бывало мирно шествовали невинныя дѣти съ вѣнками на головахъ и пѣніемъ церковныхъ гимновъ. Если для контраста этого было недостаточно: за дѣтьми не шли, а прыгали, сладострастно изгибаясь, красивѣйшія и искуснѣйшія изъ танцовщицъ; ихъ кастаньеты не то слѣдовали, не то аккомпанировали дѣтскому пѣнію. За танцовщицами двигались колоссальныя фигуры кровожадныхъ мавровъ, а за ними, подъ звуки торжественной музыки, въ полномъ облаченіи, священники несли св. Дары. Интересъ картины увеличивался тѣмъ, что вслѣдъ за св. Дарами, окруженный блестящимъ штатомъ придворныхъ, среди цѣлаго лѣса хоругвей, шелъ самъ король Испаніи, смиренно держа въ своихъ властныхъ рукахъ восковую свѣчу.

Поистинѣ ни въ какой фееріи вы не увидите такой фантастичной процессіи! Но это не былъ театр, это была только жизнь, стремившаяся къ театральности,—жизнь, которую наряжали въ бренчащій нарядъ арлекина и которую хотѣли видѣть подъ маской страшной, трогательной и благочестивой.

И испанскій актеръ не могъ не считаться съ такой любовью зрителя къ острому и пряному вкусу представленія, къ этой гиперболѣ въ трагич-

номъ и веселомъ, къ этимъ чудовищнымъ контрастамъ небснаго и дьявольскаго, къ этой сказочной пестротѣ, къ настоящей вакханаліи красокъ, звуковъ и образовъ, которую могло родить одно безуміе пьяныхъ отъ знойнаго солнца.

И если даже такіе драматурги, какъ Лопе де Руэда, истинный творецъ народной свѣтской драмы, главной цѣлью всѣхъ созданныхъ имъ разнообразныхъ пьесъ ставилъ «желанье позабавить простонародную публику», то что-же думать о среднемъ испанскомъ актерѣ этой эпохи, насущный хлѣбъ котораго стоялъ въ прямой зависимости отъ одобрительныхъ криковъ: «victor! victor!»

Актеръ боялся публики. Достаточно было малѣйшей ошибки въ стихѣ, невѣрнаго ударенія, нечаянной паузы, не говоря уже о безвкусовой, не экспрессивной игрѣ, какъ раздавался оглушительный свистъ, топотъ и негодующіе крики. Мало этого,—если игра актеровъ казалась публикѣ исключительно плохой, она немедленно устремлялась на сцену и жестоко избивала какъ самого директора труппы, такъ и самихъ актеровъ.

Актеръ при этихъ условіяхъ долженъ былъ знать свою роль «на зубокъ», долженъ былъ серьезно отнестись къ воплощаемой имъ роли и вообще призадуматься надъ своими артистическими данными подъ угрозой рукопашной критики. Но вмѣстѣ съ тѣмъ актеръ не могъ пожаловаться, при удачномъ исполненіи, на неблагодарность этой слишкомъ экспансивной публики. Она рыдала, сочувствуя горю героя, она смѣялась,—какъ только умѣютъ смѣяться на югѣ,—надъ талантливой мимикой комика и, если это была, напр., сцена покаянія св. Антонія, то (какъ это видѣла упоминаемая Schack'омъ путешественница по Испаніи XVII вѣка) «зрители становились на колѣни, бились головой объ полъ и тоже каялись».

Поистинѣ, стоило усовершенствоваться для такой отзывчивой публики.

До какихъ предѣловъ доходить реагированье испанцевъ на сценической эффектъ и по сію пору, сообщаетъ, между прочимъ, извѣстный публицистъ Діонео, чуть не наканунѣ послѣднихъ Барселонскихъ баррикадъ присутствовавшій на представленіи въ Мадридѣ сарсуэль.



«Въ самый *трагическій* моментъ (сарсуэлы), говоритъ онъ, на сцену выбѣгаютъ танцовщицы. Согласно испанской пѣснѣ, танцуетъ хорошо та, которая при движенияхъ показываетъ «*las enaguas y el pantalon*»... Когда танцовщица не показываетъ все то, что требуется, согласно пѣснѣ, раздаются раздражительные крики: «*no tonterias*» («безъ глупостей»). Непосредственно затѣмъ публика одобрительно восклицаетъ: «*a hora es mejor*» («теперь лучше»). И это не въ кафе-шантанѣ, а въ серьезномъ театрѣ, гдѣ сарсуэла представляетъ *la gueda de la existencial*!

Теперь я перейду къ другому воспитателю актера—къ автору, авторитетъ котораго, конечно, былъ не меньшій для актера, чѣмъ авторитетъ подчасъ капризной публики, которой угождаютъ иногда лишь изъ-за прерѣнныхъ реаловъ.

Уже отецъ испанской комедіи Хуанъ дель Энсина выказалъ въ своихъ пьесахъ явное стремленіе «облагородить народное начало поэтической культурой». Какъ говоритъ П. И. Вейнбергъ въ своей XXIV-ой лекціи по исторіи драмы, пьесы Хуанъ дель Энсина «первыя дали поводъ къ возникновенію такого театра, который соединилъ бы въ себѣ народность съ болѣе высокими требованіями искусства». И правда, эти милые, наивные фарсы, эти маленькія любовныя драмы и незлобныя драматическія шутки, которыя можно сравнить «съ картинами, восхищающими насъ въ флорентинскихъ и кѣльнскихъ церквахъ и не уступающими наивностью и милой граціозностью другимъ произведеніямъ живописи»,—эти пьесы первыя пріучили актера не къ повторенію, такъ сказать, пройденнаго въ жизни на сценѣ, а къ творчеству самостоятельной оригинальной жизни, которая такъ похожа на дѣйствительность и вмѣстѣ съ тѣмъ такъ выгодно отъ нея отличается.

Переходя въ хронологической послѣдовательности отъ автора къ автору, отмѣтимъ ближайшаго послѣдователя Энсина — Хиля Висенте, учившаго актера хотя бы своимъ фарсомъ «Инесъ Перейра» облекать грубѣйшіе взрывы простонароднаго юмора «геніальною граціей».

Бартоломей де Торресъ Наарро былъ другимъ послѣдователемъ Энсина;

изящный жанристъ, онъ внушалъ актеру то-же эстетическое отношеніе къ предмету, сценически изображаемому, что и Энсина съ Хиль Висенте.

Мы не будемъ говорить о подражателяхъ этой драматургической троицы, закрѣпившихъ въ душѣ актера разъ преподанные принципы, а прямо перейдемъ къ Сервантесу (о Лопе де Руэда ужъ говорилось), упомянувъ, что любовь и привычка къ идеальной красотѣ представленія, къ тому, что я бы назвалъ художественно необходимой условностью въ интерпретаціи жизни,—эти два душевныхъ качества подлиннаго артиста были еще усилены итальянскими маэстро, подвизавшимися, между прочимъ, на придворной сценѣ Карла V-го и вызвавшими, вмѣстѣ съ завистью, прилежныя подражанія, т. к. для испанцевъ: «никто, какъ король», имѣло рѣшающее слово даже въ дѣлахъ чести, а вкусы короля и всей придворной знати явно тяготѣли къ итальянской манерѣ исполненія.

Къ сожалѣнію, Сервантесъ не понималъ искусства сцены, какъ искусства творческаго. Достаточно прочесть его предисловіе къ «Донъ-Кихоту» чтобы понять, какъ заблуждался онъ, при всей своей гениальности, въ коренныхъ драматическихъ принципахъ. Реалистъ *pur sang*, онъ утверждалъ, что все существующее и совмѣщающееся въ дѣйствительной жизни можетъ быть точно воспроизведено на сценѣ. Такъ и поступалъ Сервантесъ. Когда ему понадобилось, напр., тронуть зрителя и возмутить видомъ пытки христіанина мусульманами (см. «Алжирскія галеры»), онъ смѣло (но увы! врядъ ли простительно въ глазахъ чистаго искусства) сдѣлалъ слѣдующую сенсаціонную ремарку: «занавѣсъ полураскрывается и зрители видятъ Франциско привязаннымъ къ столбу въ томъ видѣ, въ какомъ онъ наиболѣе способенъ возбудить состраданіе».

Подобныя ремарки для актера—настоящіе толчки въ пропасть того натурализма, который если не превращаетъ театръ въ паноптикумъ, то, во всякомъ случаѣ, принижаетъ театръ до жизни, вмѣсто того, чтобы возвышать жизнь до театра.

Къ счастью, подлинная литературность всѣхъ діалогическихъ построеній пьесъ Сервантеса горячо звала актера къ творчеству тамъ, гдѣ авторъ

звалъ, казалось бы, къ рабской подражательности жизни. Пусть Сервантесъ увѣрялъ актера, что въ своихъ интермедіяхъ, напимѣрь, онъ все «списалъ съ дѣйствительности», — мало-мальски чуткій актеръ прекрасно понималъ, что значить «списыванье Мигуэля Сервантеса Сааведры»!

Какъ-бы то ни было, безсмертный авторъ безсмертныхъ интермедій внесъ порядочную смуту въ умы тогдашняго актера и отнюдь не подвинулъ сценическаго творчества впередъ своими предостереженіями отъ злоупотребленій новыми направленіями въ драмѣ (выходка противъ Лопе де Вега) и своими панегириками по адресу Лопе де Руэда, котораго онъ восхвалялъ не столько за художественность, сколько за наблюдательность, естественность и здравый смыслъ.

Какъ теоретику сценическаго искусства, актеры этой эпохи (рубежъ XVI и XVII столѣтій) навѣрно придавали Сервантесу самое ничтожное значеніе, если незадолго до своей смерти онъ написалъ: «я ухожу, унося на плечахъ камень съ надписью, въ которой читается разрушеніе всѣхъ моихъ надеждъ... Моимъ театромъ пренебрегаютъ»...

Будемъ справедливы: актеръ не могъ не пренебречь театральными завѣтами Сервантеса, когда судьба послала въ менторы актеру единственнаго, изумительнаго и никѣмъ не превзойденнаго генія, имя коего синонимъ театрално-прекраснаго.

Уже въ 1588 году самъ Сервантесъ долженъ былъ признать, что «появилось чудо природы — великій Лопе де Вега, который сталъ теперь единоподержавнымъ властелиномъ сцены и *обратилъ актеровъ въ своихъ слугъ, подчинивъ ихъ всѣхъ своей верховной власти*».

И какъ было не чтить актеру этого законодателя театра, когда при встрѣчахъ съ Лопе не только именитѣйшія дамы, но самъ король Испаніи приказывалъ остановить свой экипажъ, дабы привѣтствовать того, кто сталъ дѣйствительною гордостью страны.

«Мнѣ драматическое искусство обязано своими законами» — вотъ подлинныя слова великаго Лопе.

Что-же утверждалъ его главный канонъ для актера, чуть не сбитаго съ его естественной стези реалистическими домоганіями Сервантеса?

Лопе де Вега требовалъ, чтобы ничто неопредѣленное (житейски неопредѣленное) не имѣло мѣста на сценѣ и властно заявлялъ, что на сценѣ представляются дѣйствія людей и изображаются нравы современной эпохи не подражательнымъ путемъ, а путемъ художественнаго воспроизведенія, проводя дѣйствительность предварительно сквозь поэтическую лабораторію.

Сервантесъ призывалъ какъ драматурга, такъ и актера быть *зеркаломъ правды, являть нравственный примѣръ*; Лопе де Вега далъ новый завѣтъ и этотъ завѣтъ не могъ не плѣнить творческую душу художника-актера. Сервантесъ полагалъ главнымъ въ сценическомъ искусствѣ «что», Лопе за главное признавалъ «какъ». Разница была въ самомъ методѣ. Эстетическая правда оказалась на сторонѣ метода Лопе и она восторжествовала.... «театромъ Сервантеса стали пренебрегать».

Полторы тысячи комедій Лопе де Вега упрочили въ актерѣ пониманіе сценически-прекраснаго. Но, разумѣется, если бъ Сервантесъ не помогъ освобожденію актера отъ гнета вульгарности, привитой сценѣ *contrafacedors'*ами (балаганщиками-скоморохами), Лопе де Вега врядъ ли бы такъ скоро воспиталъ въ актерѣ настоящаго художника. А что актеръ уже былъ подготовленъ къ миссіи интерпретировать предъ многолюдной публикой прекраснѣйшія драмы въ міровой литературѣ, доказываетъ та охота, съ которой Лопе отдавалъ всѣ свои пьесы во власть тогдашнихъ исполнителей, и то неимовѣрное количество пьесъ, которое онъ написалъ для современнаго ему театра. Не можетъ быть сомнѣнія, что искусству актеровъ пришлось по плечу искусство автора; разъ онъ для нихъ творилъ и творилъ безъ конца, творилъ даже семидесятилѣтнимъ старикомъ, творилъ въ своей монастырской келіи, тамъ, гдѣ ничто мірское, казалось бы, не должно было возмущать его благочестиваго покоя.

Мы не будемъ говорить о 40 выдающихся драматургахъ, образовавшихъ драматическій кружокъ имени Лопе де Вега, такъ-же, какъ и о



Г. АНДРИЁ (MALINGEAR), Г-ЖА М. АЛЕКСЪ (CONSTANCE), Г. МАНЖЕНЪ (ROBERT) И Г-ЖА БАДЪ (BLANCHE).  
ВЪ КОМ. «LA POUDDRE AUX YEUX» ЛАБИША И Э. МАРТЭНЪ.

Мог же утверждать его главной задачей для актера, чуть не сбитого с его истинной доли реалистическими домоганиями Сервантеса?

Лопе де Вега требовал, чтобы ничто неопределенное (житейски неопредѣленное) не имело мѣста на сценѣ и властно заявляло, что на сценѣ предъ глазами дѣйствія людей и изображаются нравы современной жизни не подражательнымъ путемъ, а путемъ художественнаго воспроизведе-  
*ния правды дѣйствительности предварительно сквозь поэтическую лабораторію.*

Сервантесъ призывалъ какъ драматурга, такъ и актера быть *зеркаломъ правды, являть нравственный примѣръ*; Лопе де Вега далъ новый завѣтъ и этотъ завѣтъ не могъ не плѣнить творческую душу художника-актера. Сервантесъ полагалъ главнымъ въ сценическомъ искусствѣ «что», Лопе за главное признавалъ «какъ». Разница была въ самомъ методѣ. Эстетическая правда оказалась на сторонѣ метода Лопе и она восторжествовала.... «театромъ Сервантеса стали пренебрегать».

Полторы тысячи *комедій* Лопе де Вега упрочили въ актерѣ понимание сценически-предела. Но, разумѣется, если бы Сервантесъ не пошелъ освобожденію актеръ отъ гнета вульгарности, привитой сценѣ *com-  
trufacedors'*ами (балладинскими-скоморохами), Лопе де Вега врядъ ли бы такъ скоро воспиталъ въ актерѣ настоящаго художника. А что актеръ уже былъ подготовленъ къ жессіи интерпретировать предъ многоязудной публикой прекраснѣйшія драмы въ мировой литературѣ, доказываетъ та охота, съ которой Лопе отдавалъ все свои пьесы во власть тогдашнихъ исполнителей, и то немалое количество пьесъ, которое онъ написалъ для современнаго ему театра. Не можетъ быть сомнѣнія, что искусству актеровъ пришлось по плечу искусство автора, разъ онъ для нихъ творилъ и творилъ безъ конца, творилъ даже семидесятилѣтнимъ старикомъ, творилъ въ тѣсной монастырской келіи, тамъ, гдѣ ничто мірское, казалось бы, не должно было возмущать его благочестиваго покоя.

Мы не будемъ говорить о 40 выдающихся драматургахъ, образовав-  
шихъ драматургическій кокаинъ испаніи Лопе де Вега, такъ же какъ  
въ ком. «LA BOUDRE AUX YEUX» АШНИША Н. Э. МАРТЬЯН.  
Л. А. СЕРВАНТЕСЪ (SERVANTES) Л. А. СЕРВАНТЕСЪ (SERVANTES) Л. А. СЕРВАНТЕСЪ (SERVANTES)







слѣдовавшихъ хронологически за великимъ Лопе. «Творческая сила Лопе,— говоритъ Schack,—въ соединеніи съ плодовитостью опредѣлила направленіе вкусовъ испанскаго театра до того положительно, что въ продолженіе двухъ съ половиной столѣтій послѣдователи Лопе не признавали никакого другого направленія въ драмѣ, какъ направленія, даннаго ей ихъ знаменитымъ предшественникомъ».

Актеръ не сталъ бы слушаться послѣ «прекрасной науки» своего обожаемаго учителя ничьихъ рѣшительныхъ указокъ.

Значеніе Кальдерона, напримѣръ, въ дѣлѣ развитія искусства актера сводится лишь къ тому, что: 1) выводя на сцену исключительно знатное сословіе (на Кальдероновской сценѣ фигурируютъ, главнымъ образомъ, государи, послы, придворные, рыцари и всевозможные вельможи), Кальдеронъ приучилъ актера къ героическому и вмѣстѣ съ тѣмъ къ элегантному тепе, 2) употребляя въ своихъ пьесахъ манерный, вылощенный и нерѣдко неестественный языкъ, Кальдеронъ понудилъ актера стремиться къ виртуознымъ вершинамъ техники «сказа» и 3) такъ какъ autos Кальдерона представляютъ собой подобіе оперы,—актеръ былъ принужденъ имъ развить до должной высоты какъ свои голосовыя средства, такъ и музыкальность.

Переходя къ изученію быта актерской среды, мы прежде всего поражаемся тѣми суровыми условіями, среди которыхъ развивался будущій воплотитель безсмертныхъ образовъ комедій—Лопе. Съ одной стороны—стѣснительныя мѣры инквизиціи, съ другой—легендарная нищета.

То, опираясь на устарѣвшій законъ 1257 г. о порядкѣ и набожности представленій, издается указъ, которымъ запрещается разыгрывать комедіи (указъ Филиппа II-го), то, въ виду тѣхъ или другихъ безнравственныхъ актерскихъ выходокъ, вдругъ всѣ театры закрываются, какъ это, напримѣръ, случилось въ концѣ XVI-го вѣка; то запрещается въ этическихъ же цѣляхъ появленіе на сценѣ актрисъ (указъ 1587 г.), то снова разрѣшается участіе женщинъ, но съ тѣмъ чтобы онѣ не смѣли переодеваться въ мужскія платья и поступали въ труппы не иначе, какъ съ

мужьями или отцами (при Филиппѣ III-ьемъ), наконецъ, представленья разрѣшаются только три раза въ недѣлю и въ партеръ сажается строгій театральнй судья, придирчивый блюститель инквизиторской формы.

Прививъ католическую святость дѣлу, которому гораздо въ большей степени приличествовала бы діонисова святость, инквизиція дождалась самыхъ неожиданныхъ результатовъ: стократное изображеніе на сценѣ праведниковъ настолько приучило актеровъ къ святости жизни, что многіе изъ нихъ, отрекшись отъ сцены, поступили въ монашескіе ордена. Многихъ изъ нихъ даже сами инквизиторы должны были признать за святыхъ, какъ, напр., Франциску Бальтазару, которая, сознавъ грѣховность пикантнаго *travesti*, въ которомъ она выступала обычно на сценѣ, поступила въ монастырь и тамъ прославилась жестокимъ бичеваньемъ своего соблазнительнаго тѣла, а когда скончалась, всѣ церковные колокола зазвонили отходную сами собой.

Не меньше чѣмъ отъ инквизиціи доставалось актеру и отъ нищеты, которая первое время заставляла бѣднягъ, по свидѣтельству Августина Рохаса, совершать переходы пѣшкомъ, неся на спинѣ слабыхъ женщинъ и довольствуясь вознагражденіемъ натурой, а именно хлѣбомъ и виноградомъ. И напрасно заключать изъ этого, — какъ это сдѣлалъ П. И. Вейнбергъ, — что «при подобныхъ условіяхъ не могло существовать въ то время хорошихъ актеровъ»; исторія Дебюро и его грошеваго театра, отвлекшаго публику отъ ложно-классической роскоши «дорогихъ» Парижскихъ театровъ, служить достаточнымъ противорѣчіемъ такого рода заключеніямъ.

Что жизнь актеровъ была ужасна, объ этомъ говорятъ намъ многіе писатели того времени. Одинъ изъ нихъ сравниваетъ актеровъ съ цыганами; другой говоритъ: «нѣтъ такого негра, такого раба, продаваемаго въ Алжирѣ, котораго бы участь была горше участи актера. Рабъ, хоть и обязанъ работать съ утра до вечера, но ночью можетъ спокойно спать; онъ долженъ угождать одному или двумъ господамъ, исполнять ихъ приказанія и, разъ онъ съ этимъ справился, онъ исполнилъ свою обязанность. Актеры-же, едва Богъ пошлетъ день на землю, отъ 5—9, должны

уже росписывать роли и афиши, отъ 9—12 репетировать, затѣмъ наскоро поѣсть и отправиться давать представленіе (въ 2 ч.). Въ 7 час., по окончаніи представленія, они едва подумаютъ объ отдыхѣ, какъ ужъ ихъ зовутъ къ президентамъ, судьямъ, алькадамъ, къ которымъ они должны явиться во время и непрекословно повиноваться требованіямъ и приказаніямъ этого начальства. Удивительно, какъ могли эти люди переносить жизнь, полную непрерывныхъ занятій и, что особенно утомительно, вѣчно путешествуя съ мѣста на мѣсто, подъ дождемъ и палящимъ зноемъ, въ вѣтеръ и снѣгъ, морозъ и холодъ. При этомъ имъ вѣчно приходится выслушивать массу непріятностей и поддѣлываться подъ самые разнообразныя вкусы».

Поистинѣ, «охота была пуше неволи», и надо было быть фанатикомъ сцены, чтобъ подвизаться на ней при подобныхъ условіяхъ. Но страсть къ драматическимъ представленіямъ, разгораясь все сильнѣе и сильнѣе, достигла во времена Лопе де Вега такихъ чудовищныхъ размѣровъ у этой «театральной націи», что «люди всѣхъ возрастовъ, положенія и состоянія, не исключая... родственниковъ королевскаго дома, поступали въ актерское сословіе наряду съ шетріонами (паяцами)». И если были случаи обращенія актеровъ въ монаховъ, то были и обратные примѣры—обращенія монаховъ (настоящихъ монаховъ!) въ профессиональныхъ актеровъ.

Что касается оборудованія сцены, то только во время Кальдерона, да и то лишь въ двухъ-трехъ театрахъ (главнымъ образомъ въ Мадридѣ), оно стало не только сноснымъ, но и роскошнымъ. До этого времени состояніе сцены въ обстановочномъ отношеніи было изрядно неприглядное. Отъ Сервантеса мы узнаемъ, на примѣръ, что во время его дѣтства весь, что называется, «сценической аппаратъ» содержателя труппы, вся, такъ сказать, реквизиторская и бутафорская часть помѣщались *въ одномъ мѣшкѣ*; когда наступалъ часъ представленія, изъ этого замѣчательнаго мѣшка вынимали 4 пастушескихъ наряда, 4 бороды, 4 парика и 4 посоха. Вотъ и все. Ни о какихъ машинахъ или декорацияхъ тогда и помину не было. «Сцена устраивалась изъ 6-ти досокъ, положенныхъ на 4 скамейки

(или на бочки), а декорацией служило старое одѣяло, протянутое на веревкѣ черезъ всю сцену». Такъ было и при Лопе де Руэда, о которомъ говорилось выше; когда-же появился Наарро, замѣчательный мѣшокъ былъ замѣненъ сундукомъ и ящикомъ, при чемъ привязныя бороды сократились вдвое, т. к. вошло въ моду появляться въ нихъ лишь старикамъ.

Представленія давались обыкновенно днемъ и чаще всего посреди двора, при чемъ большинство зрителей размѣщалось въ окнахъ, а нѣкоторые прямо на сценѣ. «Небесныя силы» спускались съ бревна, перекинутого черезъ сцену; солнце изображалось 12-ю фонариками, громъ—бочкой съ камнями. Старое одѣяло современемъ замѣнено одноцвѣтными занавѣсьями; когда изображалась улица, выдвигали нѣсколько домиковъ изъ раскрашеннаго картона; когда изображался лѣсъ, ставили три-четыре дерева. Какая бы эпоха или страна ни выводились на сценѣ, испанскіе актеры не разлучались съ національными костюмами.

Вотъ въ общихъ чертахъ та обстановка, въ которой актеръ долженъ былъ восторгать публику того времени и, какъ увидимъ ниже, восторгалъ ее игрой порой до самозабвенія.

Великъ-же былъ талантъ тогдашняго актера, если онъ и при такихъ условіяхъ умѣлъ покорять самую строгую, самую капризную публику!.. И отсюда становится понятнымъ значеніе слова «victor»,—признанія, которое актеръ вырывалъ изъ груди этихъ съ трудомъ побѣждаемыхъ судей!

Что касается отзывовъ современниковъ объ игрѣ актера эпохи XVI—XVII вв., то ихъ дошло до насъ очень немного; но то, что дошло, исключительно выгодно характеризуетъ этихъ «классическихъ» мастеровъ сцены.

Приведу существенное.

Самъ «необыкновенный человѣкъ» Сервантесъ называетъ Лопе де Руэда «человѣкомъ необыкновеннымъ по игрѣ». Знаменитый Антоній Перець, какъ говоритъ исторія, забывалъ всѣ свои политическіе дѣла и планы, когда разговоръ касался этого актера.

Объ актерѣ Аріасѣ современники говорили, что когда онъ игралъ, «казалось, будто въ каждомъ движеніи его языка обитали Граціи, а каждое

движеніе его рукъ исходило отъ бога Аполлона». Лучшіе ораторы Мадрида учились декламации у Аріаса. Когда въ театрѣ появлялся Аріасъ, «срывались крыши, доски, стонали скамьи, трещали ложи». За свой талантъ, который долженъ былъ, конечно, вызвать безчисленныя подражанія, онъ былъ въ примѣръ другимъ похороненъ въ герцогскомъ склепѣ.

Красавица Марія Риквельме такъ сильно переживала эмоціи на сценѣ, что «во время исполненія ролей мѣняла цвѣтъ лица; въ радостныхъ мѣстахъ краснѣла, въ печальныхъ—блѣднѣла».

Какъ на примѣръ мастерской заразительности «ансамблевой» игры, можно указать на тотъ дошедшій до насъ въ своемъ родѣ исторической случай, когда одинъ изъ алькадовъ, слѣдившій за порядкомъ въ театрѣ, такъ возмущенъ продажей въ рабство Доротеи («Гонецъ Аріасъ» Кальдерона), что бросился на сцену съ обнаженнымъ мечомъ для защиты несчастной дѣвушки... Искать объясненія этого случая въ простодушіи тогдашняго зрителя — еще средневѣковаго, еще наивнаго—мы не имѣемъ основанія: вѣдь рѣчь идетъ о театральномъ алькадѣ, т. е. о привычномъ контролерѣ-надзирателѣ спектакля!.. его-ли удивишь, его-ли тронешь?..

Все заставляетъ насъ признать, что испанскій актеръ XVI—XVII вв. былъ не только большимъ артистомъ, большимъ художникомъ, такъ сказать, «поэтомъ своей роли», но и настоящимъ *актеромъ*, т. е. настолько *дѣйственнымъ*, что вызывалъ отвѣтную дѣйственность. Возможность сопереживанія театральнаго алькада говоритъ о настоящей магіи актерскаго переживанія.

Но, обладая властною душой, актеръ, повидимому, обладалъ и техникой, которая, по дерзновенности пріемовъ, была дѣйствительно неподражаема. Вотъ, кстати, ѣдкія слова ремесленника сцены изъ «Жиль-Блаза ди Сан-тиллана», котораго Лесажъ, знатокъ тогдашней сцены, понуждаетъ къ искреннимъ признаніямъ: «я дебютировалъ въ Мадридѣ, гдѣ меня освистали жесточайшимъ образомъ, несмотря на то, что я заслуживалъ быть увѣнчаннымъ лаврами! Игралъ я ничѣмъ не хуже прославленныхъ артистовъ этого города: *ораль, махаль руками, лѣзь изъ кожи, какъ и всѣ!* Чуть было не заѣхалъ кулакомъ въ фізіономію подвизавшейся со мной прин-

цессы! И, однако, *публика, восхищавшаяся, когда играли такимъ образомъ другіе, не захотѣла меня и слушать*. Можете судить сами, какова сила предубѣжденія!»

«Игра испанскихъ актеровъ,—замѣчаетъ Schack о мадридской сценѣ XIX вѣка, —отличается такою живостью, о которой въ другихъ странахъ не имѣютъ даже приблизительнаго понятія... Страстный и легко воспламеняемый темпераментъ южанина даетъ о себѣ знать на сценѣ, какъ и въ жизни... Иностранца поражаетъ чрезмѣрное выраженіе интимныхъ движеній души, чрезвычайная подвижность мимики, быстрая перемѣна тона, непривычная сила въ движеніяхъ и зачастую рѣзкій и непосредственный переходъ изъ одного аффекта (эмоціи?) въ противоположный. Несмотря на это, испанскій актеръ способенъ къ тонкому нюансированію даже въ самыхъ сильныхъ мѣстахъ, и это соединеніе тонкаго анализа частныхъ съ кипучею одухотворенностью и страстностью представляетъ своеобразную прелесть».

Далѣе Schack утверждаетъ (т. II стр. 657) нѣсколько рискованное, на мой взглядъ, положеніе, а именно, что въ игрѣ испанскаго актера «идеализмъ счастливо соединяется съ натурализмомъ». Я полагаю, что о соединеніи этихъ двухъ началъ здѣсь не можетъ быть рѣчи, разъ мы вспомнимъ лозунгъ Лопе де Вега о «поэтизации» — лозунгъ, который свято чтится испанскимъ актеромъ и по сіе время, какъ о томъ даетъ понятіе и самъ знатокъ испанской сцены Schack. Во всякомъ случаѣ, о соединеніи идеализма съ натурализмомъ здѣсь можно говорить, по моему, лишь въ томъ же смыслѣ, въ какомъ мы вправѣ говорить, напр., о соединеніи кирки и гранита, стекла и глины въ періодъ выполненія зодческаго или скульптурнаго заданія. Это тѣмъ болѣе справедливо, что нѣсколько далѣе самъ Schack восторженно заявляетъ, что испанскіе актеры могутъ служить примѣромъ всѣмъ остальнымъ «въ граціи, прелести и тонкости, съ которою они *интерпретируютъ даже типы изъ обыденной жизни, окружая ихъ поэтической дымкой*. Въ ихъ игрѣ намъ никогда не портитъ впечатлѣнія точное копированіе природы... система, въ которой столь часто ищутъ успѣха актеры другихъ странъ, тогда какъ именно она противорѣчитъ всякому искусству».

Послѣднія строчки (да простится мнѣ дерзость совѣта) не дурно бы многимъ изъ артистовъ вырѣзать себѣ на память.

Вполнѣ компетентное сужденіе объ испанскихъ актеряхъ я нашель среди замѣтокъ одного изъ строжайшихъ въ свое время театральныхъ критиковъ Дж. Г. Люиса, который, по его словамъ, «25 лѣтъ изучалъ испанскую драму». Ему довелось въ 1867-мъ году познакомиться съ игрой испанцевъ сначала въ С.-Себастьянѣ, а затѣмъ въ Барселонѣ.

Въ С.-Себастьянѣ почтенный критикъ видѣлъ представленіе «Oros, Copas, Espadas y Bastas» (Деньги, кубки, мечи и батоги) Маріано де Ларра, а въ Барселонѣ «Los Pastores im Bethlehem» («Виѳлеемскіе пастухи»), пьесу, которой было, по замѣчанію критика, лѣтъ четыреста. Въ театрѣ С.-Себастьяна во время антракта «угостили неизбѣжнымъ національнымъ танцемъ», какъ это было въ модѣ еще въ XVI-мъ вѣкѣ. Барселонскій-же театръ представлялъ собою просто на просто «большую палатку», т. е. за полтора лѣтъ еще не пріобрѣлъ современнаго намъ вида. «Вообще, говоритъ Дж. Г. Люисъ, это было весьма интересное зрѣлище, какъ *остатокъ далекаго прошлаго*». Послѣ веселой комедіи «Oros, Copas, Espadas y Bastas» критикъ «вышелъ изъ театра подъ впечатлѣніемъ, что испанская сцена даетъ прекрасныхъ комиковъ»; въ противоположность актерамъ другихъ странъ, Люисъ «не видѣлъ на испанской сценѣ ничего похожаго на грубое буффонство и неистовую трескотню фразъ»; между тѣмъ, въ этой комедіи «актеры должны были подчиняться требованію, котораго нельзя безбоязненно поставить ни одной лондонской труппѣ; дѣло въ томъ, что они должны были играть чисто балаганную комедію «въ стихахъ». Надо было съ легкостью прозы декламировать коротенькіе скандованные стихи испанской драмы, тамъ и сямъ пересыпанной рифмованными куплетами». И актеры ничтожнаго провинціального театрика «говорили стихи съ поразительной легкостью».

Что касается исполненія «Виѳлеемскихъ поступовъ», которымъ,—по замѣчанію Дж. Люиса,—мѣсто въ музеяхъ Честерскомъ и Ковентри, то актеры, какъ это можно вывести изъ описанія строгаго критика, играли

въ томъ именно стилѣ, какой умѣстенъ при исполненіи средневѣковой мистеріи: «сатана былъ очень энергиченъ и даже слишкомъ сильно жестикуировалъ, архангелъ Михаилъ, какъ двѣ капли воды, былъ похожъ на какую-нибудь церковную статую», свадебный обрядъ Іосифа и Маріи пересыпался комическими выходками клоуновъ и т. д.—все, какъ было лѣтъ 400 тому назадъ. Однако, несмотря на архаизмъ всего представленія, Люисъ отмѣчаетъ среди исполнителей «молодого человѣка, идеально-прекрасный образъ котораго до сихъ поръ еще порою вспоминается», а среди исполнительницъ «молодую дѣвушку, игра которой обнаружила столько ума и чувства и такъ мало рутинны!» Указавъ, далѣе, какъ на особенность испанскаго театра, на изумительную красоту всѣхъ исполнителей, кончая послѣдней хористкой, «которыя иногда какъ бы прямо взяты изъ картинъ Веласкеза», Дж. Люисъ въ концѣ концовъ приходитъ къ заключенію, что замѣченныя имъ въ артистахъ «умѣренность и вѣрность дѣйствительности заставляютъ вѣрить въ *превосходство испанской игры*».

Къ этому заключенію, казалось бы, долженъ привести насъ и весь тотъ матеріалъ, который я привелъ здѣсь объ испанскомъ актерѣ.

Его исторія поучительна для насъ, какъ исторія художника, миновавшаго реалистическій соблазнъ и оставшагося вѣрнымъ своей «поэтической лабораторіи» тамъ, наверху высокой башни, упирающейся въ небо,—башни, построенной гениальнымъ зодчимъ Лопе де Вега.

И теперь, когда самые чуткіе изъ насъ извѣрились въ плодотворности потугъ натуралистическаго направленія и ищутъ спасенія для театра въ той художественной условности, которая нашей толпѣ еще чужда и непонятна,—исторія испанскаго актера пріобрѣтаетъ исключительный интересъ.

Игра на фонѣ суконъ, среди «стилизованной» обстановки, въ условномъ костюмѣ, съ интонаціями и жестами, обработанными творчески въ «поэтической лабораторіи»,—все это было уже, влекло къ себѣ и восторгало.

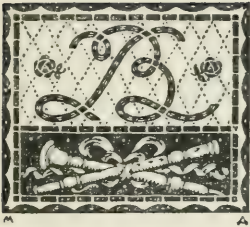
И снова будетъ—возрожденное, обновленное, утонченное... Еще краше. Пока-же это «декадентство».



# ОЧЕРКЪ ЯПОНСКАГО ТЕАТРА.

(По Тальяду и Фуксу).

В. П. ЛАЧИНОВА.



Тѣ теченіе уже пятидесяти лѣтъ все болѣе и болѣе близкое соприкосновеніе съ Китаемъ и Японіей открыло намъ, какія несоотвѣтствія, какіе контрасты отдѣляютъ семью индо-европейскихъ народовъ отъ далекаго Востока. Несмотря на удивительную способность японцевъ къ ассимиляціи, на ихъ западную культуру, эти желтолицыя человѣчки, съ мягкимъ голосомъ, съ церемонными и ритмичными жестами, съ косыми глазами, подъ тяжелыми вѣками, все еще представляются намъ какими-то фантастическими существами, созданіями грезы. Что-то отдѣляетъ насъ отъ нихъ,—стѣна болѣе непроницаемая, чѣмъ фарфоровая ограда, которой нѣкогда окружала себя Небесная имперія.

Туалеты японокъ мѣняются; онѣ выписываютъ корсеты изъ Парижа, но женщина остается у нихъ по прежнему какимъ-то вѣчнымъ ребенкомъ, подчиненнымъ съ перваго же дня самой строгой дисциплинѣ.

Сперва рабыня въ собственной семьѣ, затѣмъ раба своего мужа и свекрови, управляющей домомъ сына,—она никогда не можетъ избавиться отъ опеки. Прелестныя картины Утамаро Хокусаи, рисунки на фарфорѣ и матеріяхъ показываютъ намъ японскую женщину, ведущую замкнутую и подчиненную жизнь. По утвержденію «библии самураевъ»: «женщина такъ-же низка, какъ земля, а мужчина такъ-же высокъ, какъ небо». Но это хрупкое существо, японка, отлично понимаетъ всѣ оттѣнки, всѣ требованія вѣжливости и благопристойности. Она готова перенести всякія страданія, не переставая улыбаться гостю, и вести съ нимъ любезный разговоръ.

Господствуя надъ своимъ сердцемъ и плотью, японка, желая выра-

зять самыя сокровенныя чувства, всегда прибѣгаетъ къ различнымъ утонченностямъ, придающимъ особую грацію каждому слову.

Проворная, какъ ласточка, она носится мелкими шажками по своему свѣтлomu жилищу. Склонившись у окна надъ миндальнымъ деревомъ, осыпаннымъ розовыми цвѣтами, она мечтаетъ о фантастическихъ птицахъ, влюбленныхъ въ фантастическіе цвѣты.

Такова и женщина японскаго театра. Какъ всюду, такъ и въ японской драмѣ, главными двигателями являются: борьба двухъ половъ, скупость и вопросы чести,—другими словами, любовь къ славѣ, любовь къ золоту и любовь любви; ревность, похищеніе, разлука, убійство,—всѣ патетическія пружины здѣсь дѣйствуютъ съ необычайной силой. Ужась и состраданіе выражаются множествомъ жестовъ, которые переплетаются между собою, какъ ліаны въ дѣвственномъ лѣсу. Множество эпизодовъ усложняютъ до чрезвычайности весь ходъ дѣйствія. Здѣсь сосредоточиваются фантастическія рѣзкія подробности, напоминая представленія «Grand-Guignol».

Но обыденная жизнь совсѣмъ не изображается на сценѣ. И трагедія, и фарсъ берутъ сюжеты изъ старинныхъ преданій. Разрабатываются первоначальные мифы, преданія о космическихъ явленіяхъ, о воплощеніяхъ небесныхъ свѣтилъ и проч. Здѣсь мы встрѣчаемъ сюжеты Золушки, Синей Бороды, Сказанія объ утренней зарѣ, или о Красной Шапочкѣ,—но въ очень измѣненной формѣ. Заря борется со злыми духами, похожими на громадныхъ пауковъ; лисица превращается въ принцессу; солнце, въ видѣ дракона на золотистой башнѣ, разсылаетъ свои приказы змѣямъ, крокодиламъ и вампирамъ. Подъ корою бамбука находятся спрятанными крошечные юноши; деревья оказываются волшебницами; богини, изгнанныя съ небесъ, бушуютъ и злобствуютъ на землѣ,—словомъ, все напоминаетъ наши волшебныя сказки.

Тутъ есть и людодѣды и демоны, искушающіе молодого принца,—какъ женщины-цвѣты искушали Парсиваля. Прносятся маски съ гримасами ужаса или уродства.

Затѣмъ, подѣ конецъ пьесы, когда всѣ мечи сломаны, враги пронзены, поруганіе чести омыто кровью,—тогда, если еще случайно останется въ живыхъ какая-нибудь парочка, то она соединяется въ счастливомъ бракѣ.

Когда Сада Якко появилась въ 1900 году въ Парижѣ, то это было изумительнымъ откровеніемъ для большинства парижанъ. Откровеніе было тѣмъ пріятнѣе, что искусство Сада Якко представляло великолѣпный контрастъ съ безобразными глупыми зрѣлищами всемірной выставки. Ея крохотный баракъ давалъ самое пріятное отдохновеніе отъ выставочной сутолоки. Японская артистка превозносилась до небесъ; для нея переводили «Даму съ камеліями», ее сравнивали съ Дузе, и счастливая, и обогащенная, она вернулась на свой цвѣтущій архипелагъ.

Теперь она стремится какъ можно болѣе приблизить японскій театръ къ европейскому. Ея мужъ Каваками усердно помогаетъ ей въ этомъ. Онъ также подвизался, вмѣстѣ съ женою, на сценахъ Европы и Америки, и именно содѣйствіе королевы Викторіи помогло Сада Якко выступить на японскихъ подмосткахъ, побѣдивъ упорные вѣковыя предрасудки.

Японская драма, вышедшая, какъ и трагедія грековъ, изъ самыхъ нѣдръ японской религіи, окружена строгими традиціями, и, подобно тому, какъ въ Аѳинахъ женщины были исключены изъ Діонисова театра, такъ и въ Токио онѣ не смѣютъ давать репликъ въ любовныхъ сценахъ. По преданію, юноша Сооокль, благодаря своей красотѣ, нерѣдко исполнялъ роль Навзикаи, дочери добраго царя Алкиноя. Но Сада Якко предпочла сама выполнять женскія роли, устраняя такимъ образомъ чрезмѣрную условность японской сцены.

Увлекаясь натурализмомъ, искренностью, стремясь дать большій просторъ изображенію нравовъ, она упразднила множество традицій. Такъ, она устранила помость, спускавшійся въ старомъ японскомъ театрѣ со сцены въ партеръ; убрала ель, служившую неизмѣннымъ украшеніемъ всѣхъ прежнихъ пьесъ.

Искусство Сада Якко, несмотря на ея талантъ и множество изумительныхъ подробностей, всетаки, насъ нѣсколько озадачиваетъ, не менѣе

## ЯПОНСКИЙ ТЕАТРЪ.

чѣмъ музыка оркестра и игра ея партнеровъ. Въ этомъ есть особый специфическій привкусъ, изысканный и варварскій въ одно и то же время. Чтобы оцѣнить, какъ слѣдуетъ, гнѣзда саланганы, плавники акулы, или касторовое масло въ качествѣ приправы, надо раньше подвергнуться посту и перевоспитать свой вкусъ.

Тоже самое съ японской трагедіей и фарсомъ. Эта смѣсь кудяхтанья, крика и еле слышнаго шопота; это постоянное мельканье, которое дробить и разбрызгиваетъ волненіе зрителя; ползанье на колѣняхъ; наряды, искажающіе всѣ линіи тѣла; вся эта отчетливая и мелкая игра весьма далека отъ насъ; она находится на противоположномъ полюсѣ отъ классическаго речитатива, отъ скульптурныхъ позъ, прекрасныхъ возгласовъ ненависти, гнѣва и состраданія, вырабатываемыхъ нашими пѣвцами и актерами. Но отвлекитесь отъ вашихъ вѣковыхъ привычекъ, отвлекитесь отъ всей рутины и послушайте, какъ живетъ и плачетъ, какъ борется и умираетъ Сада Якко.

Передъ вами будетъ впечатлѣніе необычайно сильнаго театра, гдѣ цѣлыя «куски жизни» сочетаются безъ всякаго усилія съ самыми загадочными снами, съ самыми безумными миражами. Вы увидите, какъ передъ вами оживутъ диковинныя существа: священники, воины, императрицы и гейши, покрытые блестящими тканями, испещренныя вышивками, блистающіе золотомъ и сталью. Среди чудесныхъ драпировокъ и экрановъ, они пьютъ вино, потрясаютъ оружіемъ, вдыхаютъ ароматъ цвѣтовъ или, склонившись надъ таинственнымъ лотосомъ, смыкаютъ глаза навѣки.

Японскіе актеры и актрисы, по словамъ Георга Фукуса, добиваются своихъ изумительныхъ результатовъ, особенно въ мимическомъ отношеніи, самую упорную тренировкой. Ихъ искусство немислимо безъ общепринятыхъ національныхъ условностей относительно манеры держаться и разговаривать, но при этихъ условностяхъ оно достигаетъ наибольшей выразительности. Японскій актеръ не кричитъ, не бушуетъ; онъ лишь немного повыситъ голосъ въ патетической сценѣ, едва-едва выйдетъ изъ рамокъ, предписываемыхъ хорошимъ тономъ, и тѣмъ не менѣе дастъ такіа драма-

**ВЪ АЛЕКСАНДРИНСКОМЪ ТЕАТРѢ,**  
 во вторникъ, 1-го декабря,  
 Артистами **ИМПЕРАТОРСКИХЪ** Театровъ  
 представлено будетъ,  
 I въ 1-й разъ:

# ОБЫВАТЕЛИ,

комедія въ 4-хъ дѣйствіяхъ, В. О. Рышкова.

Заслуженные артисты **ИМПЕРАТОРСКИХЪ** Театровъ испол-  
 нять роли: „В. Ю. Ознобишиной“—Г-жа Мичурина, „Н. В.  
 Умецкой“—Г-жа Стрѣльская; „В. Д. Суслова“—Г-нъ Давыдовъ.

## ДѢЙСТВУЮЩІЯ ЛИЦА:

Неустроевъ, Сергѣй Петровичъ . . . . Г-нъ Аполлонскій.  
 Вѣра Павловна, его жена . . . . . Г-жа Стравинская.  
 Александра Антонова, его мать . . . . Г-жа Шаровѣва.  
 Ознобишина, Валентина Юрьевна . . . Г-жа Мичурина.  
 Сусловъ, Василій Давылычъ . . . . . Г-нъ Давыдовъ.  
 Турищевъ, Владимъ Платонычъ . . . . Г-нъ Судьбининъ.  
 Щеголевъ, Павелъ Петровичъ . . . . . Г-нъ Всеволодокой.  
 Умецкая, Надежда Васильевна . . . . . Г-жа Стрѣльская.  
 Аделя, горничная } Ознобишиной . . { Г-жа Демашева.  
 Алеша, казачекъ } . . . . . { Г-нъ Усачевъ.  
 Марина, горничная Неустроевыхъ . . Г-жа Субботина.

Дѣйствіе—въ наше время, въ Петербургѣ. Первое и третье—  
 у Неустроевыхъ, второе и четвертое—у Ознобишиной.  
 Между первымъ и вторымъ и между третьимъ и четвертымъ  
 дѣйствіями проходитъ по одному дню; между вторымъ и  
 третьимъ—два дня.

## II

въ 1-й разъ:

# МЫШЕЛОВКА,

шутка въ одномъ дѣйствіи, И. Щеголова.

## ДѢЙСТВУЮЩІЯ ЛИЦА.

Прасковья Ѳеодоровна Трамбедкая . . Г-жа Козловская-Шмитова.  
 Клепа (Клеспатра) . . . . . Г-жа Рачковская.  
 Лина . . . . . Г-жа Прохорова.  
 Веняминовъ . . . . . Г-нъ Надеждинъ.  
 Погуляевъ . . . . . Г-нъ Ждановъ.  
 Горничная . . . . . Г-жа Сбраковская.

Дѣйствіе въ квартирѣ Трамбедкой.

Режиссеръ г-нъ Петровскій.

Порядокъ спектакля: 1) Мышеловка, 2) Обыватели.

**Начало въ 8 час. вечера.**

Билеты можно получать въ кассѣ Александрин-  
 скаго театра, съ 10-ти ч. утра.



тическія интонаціи, которыя поражаютъ своей силой, основанной исключительно лишь на выдержанности стиля. И что бы ни приходилось изображать актеру неодолимую-ли силу судьбы, смертельный ужасъ, или разнужданность въ самыхъ яркихъ гротескахъ,—нигдѣ онъ не нарушитъ намѣченнаго опредѣленнаго ритма. Даже японскій статистъ, изображающій воина, движется въ тактъ, характерно, какъ бы символизуя демона войны.

Этимъ высокимъ стилистическимъ развитіемъ японская сцена обязана тому, что ея искусство не расторгало своей глубокой органической связи съ первоисточникомъ театра—религіознымъ обрядомъ; оно черпало изъ родника стихійно-чувственныхъ пластическихъ формъ.

Даже и колоритъ постановки подчиняется здѣсь ритмическому ходу пьесы. Японскій режиссеръ въ этомъ отношеніи сообразуется съ психологическимъ развитіемъ драмы. Напр., есть у нихъ одна сцена, гдѣ сначала мужчина и женщина бесѣдуютъ вполне мирно. Но вдругъ разговоръ обостряется, принимаетъ зловѣщій характеръ. Въ мгновение ока мѣняется и красочный аккордъ общаго фона. Сначала все утопало въ зелени и бѣлоснѣжныхъ цвѣтахъ вишневаго сада. Теперь же вдругъ сбрасываются съ плечъ свѣтлыя накидки, изъ глубины выступаютъ статисты, одѣтые въ пурпуръ, и приносятъ какую-то утварь, божницу, коверъ, и въ мигъ весь основной колоритъ превращается въ темно-красный; это вызываетъ жуткое и мрачное предчувствіе.

Но въ самой обстановкѣ японской сцены всегда соблюдается *нейтральный* характеръ. Хотя она и связана таинственными нитями съ психологіей драмы; хотя она и красива по своимъ линіямъ, формамъ и краскамъ, но сама по себѣ ничего опредѣленнаго не выражаетъ; точно также и сопровождающая дѣйствіе музыка ритмически-монотонна, ничтожна сама по себѣ, но въ высшей степени значительна, какъ тянущаяся линія въ подвижномъ спектрѣ цѣлаго, какъ дополненіе цѣлаго. Все здѣсь является лишь средствомъ къ самой *драмѣ*, т. е. къ мимическимъ и словеснымъ движеніямъ актера.

Особенно ярко проявляется эта нейтральность аксессуаровъ въ такъ

называемыхъ «тѣняхъ» спектакля. Это слуги и суфлеръ, которые всегда одѣты сплошь въ черное и быстро скользятъ по сценѣ между актерами, ловко исполняя свою обязанность, но совершенно ступшевыаясь передъ дѣйствующими лицами драмы. И зрители ихъ искренне не замѣчаютъ.

## ЗАГРАНИЧНЫЯ ПИСЬМА.

Письмо IV.

ТЕАТРЪ И КОСТЮМЪ ВЪ МУЗЕѢ ДЕКОРАТИВНЫХЪ ИСКУССТВЪ.

WILLIAM MOLARD. ПЕРЕВ. М. Т.



ОГДА знаменитый скульпторъ Родэнъ лѣпилъ первые эскизы для своей группы «Врата Ада» (Les portes de l'Enfer), предназначенной музею декоративныхъ искусствъ, тогда еще находившейся лишь въ стадіи проекта, онъ, конечно, не предполагалъ, что музей этотъ сдѣлается болѣе чѣмъ Лувръ съ его богатыми коллекціями излюбленнымъ мѣстомъ свиданій любителей искусства, снующихъ между влюбленными парочками, занятыми нѣжными признаніями среди замѣчательныхъ произведеній старины, на которыя онъ и смотрятъ, но не видятъ.

Центральный союзъ декоративныхъ искусствъ, основавшій этотъ музей, интересуется лишь посѣтителями первой категоріи,—любителями, на которыхъ онъ стремится распространить свое вліяніе, заставляя ихъ посѣщать возможно чаще свои залы «Pavillon de Marsan», и такимъ образомъ, не давая имъ затрачивать особаго усилія, знакомить ихъ съ тою отраслью искусства, распространеніе котораго союзъ поставилъ себѣ задачей.

Въ этихъ видахъ союзъ примѣняетъ отличный принципъ специальныхъ временныхъ выставокъ, заманчивыхъ, благодаря своимъ новинкамъ, относящимся къ разнообразнымъ отраслямъ декоративныхъ искусствъ, которыя обнимаютъ всевозможныя проявленія искусства не только чисто пластическія, но также дѣйствующія и на чувство и на разумъ.



Среди подобнаго рода выставокъ, устроенныхъ музеемъ декоративныхъ искусствъ, двѣ выставки, и самыя значительныя, привлекли особое вниманіе театральнаго міра, а именно *Выставка театра*, бывшая въ 1908 году, съ апрѣля по октябрь, и *Выставка старинныхъ костюмовъ*, открытая 6 прошлаго мая и закрывшаяся 10 октября.

Театральная выставка, возникшая по инициативѣ г. Georges Berger, Membre de l'Institut, имѣетъ нѣсколько отдѣленій. Первое, посвященное греческимъ и римскимъ древностямъ, заполнено коллекціей Jules Sambon, имѣющей особо важное значеніе, какъ единственная коллекція древностей, относящихся къ цирковымъ играмъ и античному театру. Таковы: барельефъ, амфоры, кубки, лампы, статуэтки изъ терракоты, изображающія театральныя представленія и гладиаторовъ, бронзовыя фигуры характерныхъ танцовщиковъ; музыкальные инструменты, начиная отъ мелодичной флейты и звучнаго тимпанона и кончая рѣзкой трубою, не говоря уже о «систрахъ» <sup>1)</sup>, о «кроталахъ» <sup>2)</sup>, которыхъ не забываютъ и новѣйшіе композиторы, допускающіе въ своихъ оркестровкахъ архаизмы съ цѣлью вызвать музыкальные образы исчезнувшихъ цивилизацій. Эта коллекція дополнена «тессерами» (дощечки съ надписями, служившія входными билетами въ театръ и въ циркъ на игры), разными монетами, среди которыхъ инья, самыя замѣчательныя, изображаютъ конскія состязанія, скачки, бѣга съ препятствіями <sup>3)</sup>, бѣга съ факеломъ и съ дротиками, и, наконецъ, особыми медалями «contorniates» съ мѣдными ободками,—все это представляетъ нѣчто цѣлое съ точки зрѣнія документальности и свидѣтельствуетъ о терпѣливомъ трудѣ знатока, какимъ является создатель этой коллекціи (итальянецъ). Два отдѣленія были посвящены рисункамъ, проектамъ и макеттамъ декорацій, относящимся къ 16, 17, 18 и 19 стол. Слѣдуетъ среди нихъ отмѣтить декораціи знаменитой «Calanderia» кардинала Bibbiena, представленной въ Болоньѣ въ концѣ 16 вѣка, и макетты 18 стол., приписываемыя итальянскому

<sup>1)</sup> Египетскій инструментъ, схожій отчасти съ лютней.

<sup>2)</sup> Нѣчто вродѣ кастаньетъ, употреблявшихся римскими жрецами.

<sup>3)</sup> Comses aux arabates (см. Греч. слов.).

архитектору Servandoni, которому онѣ, будто бы, были заказаны кардиналомъ Fleury для маленькаго театра, устроеннаго для развлечения Людовика XV въ бытность его дофиномъ.

Эти декораціи, въ виду ихъ особаго значенія, выставлены отдѣльно, въ темной комнатѣ, съ приспособленіемъ внутри каждой макетты электрическаго освѣщенія. Въ этой же, привлекающей къ себѣ таинственнымъ своимъ видомъ, залѣ выставлены также проекты Висконти, главнаго декоратора театра Монте-Карло, съ одинаковымъ устройствомъ освѣщенія, облегчающимъ изученіе всѣхъ подробностей макеттъ.

Совершенно отсутствуютъ макетты 17 стол., за то большое количество рисунковъ даютъ ясное понятіе о стилѣ этой эпохи. Понятно, что коллекція, обнимающая 19 вѣкъ, столь близкій намъ, была болѣе чѣмъ полна,—не въ обиду будь сказано лицамъ, принимающимъ это слишкомъ къ сердцу, что, впрочемъ, вполне извинительно. Изъ числа наиболѣе любопытныхъ отдѣловъ нужно отмѣтить: возстановленіе античнаго театра извѣстнымъ реставраторомъ памятниковъ нашей средневѣковой архитектуры Viollet le Duc, возбудившимъ своими работами много споровъ; затѣмъ рисунки извѣстнаго, блещущаго своими анахронизмами, прерафаэлиты, англичанина Brune Joaes.

Отдѣлъ костюмовъ и аксессуаровъ (бутафоріи) заключаетъ въ себѣ коллекціи костюмовъ Людовика XVI, обуви, трико, чулковъ, головныхъ уборовъ, украшеній и вооруженій, къ которымъ, къ вящей радости дѣтей, присоединили коллекціи костюмированныхъ куколъ, разныхъ маріонетокъ, возстановивъ старинныя Sèraphin г-на Maury, основателя Музея маріонетокъ.

Выставка эта, имѣвшая столь живой успѣхъ, дополнялась рукописями, относящимися къ исторіи театра, театральными афишами, карикатурами, рисунками, изображающими танцы, цѣльнымъ собраніемъ картинъ и скульптуръ, воспроизводящихъ разныхъ знаменитостей, живыхъ и мертвыхъ, принадлежащихъ къ театральному міру.

Среди нихъ—дамскій портретъ какъ полагаютъ трагической актрисы



РЕЧЕСКАЯ ТЕАТРАЛЬНАЯ МАСКА ИЗЪ МРАМОРА.  
ИЗЪ КОЛЛЕКЦИИ SAMBON.

## СЕРВЕТИВНИЙ ПИСОЛИ:

дрантисора Cervanconi, которые бы, было заказаны кардиналом Сиверо для миланского театра, устроенного для развлечения Людовика XV в бытность его дофиномъ.

Эти декорации въ виду ихъ особаго значенія, выставлены отдѣльно, въ театральной комнатѣ, съ приспособленіемъ внутри каждой макетты электрической освѣщенія. Изъ этой же, принадлежавшей къ себѣ галлественнаго своего виду, залѣ выставлены также проекты Висконти, главнаго декоратора театра Монте-Карло, съ оригинальнымъ устройствомъ освѣщенія, облегчающимъ изученіе всѣхъ подробностей макетты.

Совершенно отсутствуютъ макетты ТТ столъ, за то большое количество рисунковъ дають живо картину и форму этой эпохи. Понятно, что интеллигентная, обнимающая ТТ эпоху столъ французской имперіи, была болѣе чѣмъ важна — не въ обиду будь сказано лицамъ, прикидывшимъ это слишкомъ къ сердцу, что, впрочемъ, вполне естественно. Изъ числа наиболѣе любопытныхъ содѣловъ нужно отметить выставленіе античнаго театра извѣстнаго реставраторомъ известнаго ипполита средневѣковой архитектуры Viollet le Duc, возбуждавшее своимъ работами много споровъ; затѣмъ рисунки извѣстнаго, блестящаго ипполита анахронизмами, прерафаэлиты англичанина Brune Joaes.

Отдѣлъ костюмовъ и аксессуаровъ (буафорн) заключаетъ въ себѣ коллекціи костюмовъ Людовика XVI, обшн, трико, чулковъ, головныхъ уборовъ, украшеній и вооруженій, къ которымъ, къ вѣщей радости дѣтей, присоединили коллекціи костюмовъ французскихъ вѣковъ, разныхъ марionетокъ, костюмовъ стариннаго Séraphin г-на Бюшю, основателя Музея марionетокъ.

Выставка эта, имѣвшая столь живой успѣхъ, дополнялась рукописями, относящимися къ исторіи театра, театральными афишами, карикатурами, рисунками, иллюстрирующими танцы, цѣльнымъ собраниемъ картинъ, гравюръ, обрисовывающихъ разныхъ знаменитостей, живыхъ и мертвыхъ, приложеніемъ къ театральному міру.

Среди юныхъ — замѣки перуны, какъ полагаютъ трагической актрисы



УНИОНЪ С.Л.Б.



Champmeslé школы Mignard; портретъ кистей Largillière, Deveria, Vigée Lebrun, и картина интересная дамскимъ сантиментализмомъ той эпохи: это портретъ Малибранъ, заказанный ею въ 1834 г. художнику Педрацци, президенту Миланской академіи художествъ, единственному художнику, которому она позировала. Она изображена въ роли добродѣтельной Дездемоны съ небольшимъ букетомъ изъ пяти цвѣтковъ въ лѣвой рукѣ. Эти пять цвѣтковъ слѣдующія:

Camelia,  
Amarante,  
Rosa,  
Lupulus,  
Olea fragrans,

составляющія акростихъ Карло.

Портретъ предназначался бельгійскому скрипачу Карлу Беріо, за котораго она впослѣдствіи вышла замужъ.

Если *Театральная выставка* должна по замыслу организаторовъ служить иллюстраціей исторіи театра, то *Выставка старинныхъ костюмовъ*, которая замѣнила ее въ музеѣ декоративныхъ искусствъ, неминуемо должна привлечь всеобщее вниманіе на труды *Общества Исторіи Костюма*, которое мечтаетъ создать публичный музей историческихъ костюмовъ.

Это общество подъ предсѣдательствомъ извѣстнаго художника Maurice Leloig (авторитетъ котораго неоспоримъ) было основано имъ три года тому назадъ вмѣстѣ съ нѣсколькими коллегами, друзьями, археологами, знатоками театра, любителями искусствъ, просвѣщенными коллекціонерами. Edouard Détaillé, Maurice Maindron, Louis Vallet, графомъ де Cossé Brissac. Общество въ настоящее время насчитываетъ до 300 членовъ, въ томъ числѣ нѣсколько русскихъ: полковникъ Д. Ознобишинъ, скульпторъ П. Тургеневъ и художникъ С. Соломко. Эти предприимчивые люди хотятъ не только спасти отъ истребленія изо дня въ день исчезающіе образцы костюмовъ, но и возстановить такіе, которые вовсе исчезли, не оставивъ подлинныхъ античныхъ образцовъ.

Устройствомъ богатой эстампами бібліотеки при проектированномъ музеѣ, оборудованіемъ мастерской кройки, конференцъ-залы артисты, драматическіе авторы, костюмеры, портные и другія лица по этой специальности найдутъ здѣсь источникъ свѣдѣній, всегда документально обоснованныхъ. Общество, кромѣ того, вводитъ очень практичное новшество: у каждой отдѣльной части выставленнаго костюма будетъ выставляться соответствующая выкройка, по которой можно будетъ заказывать точныя копіи костюмовъ.

Отдѣльное мѣсто будетъ отведено исторіи современной одежды, которая будетъ состояться знаменитыми портными, согласившимися доставлять ежегодно лучшую модель сезона, одобренную большинствомъ дамскихъ голосовъ.

Этотъ музей будетъ также музеемъ экипажей и всего къ нимъ относящагося; въ него войдутъ коллекціи, которыя одно время хотѣли помѣстить въ конюшняхъ Версальскаго дворца.

Посѣтитель этихъ залъ, отведенныхъ музеемъ декоративныхъ искусствъ Обществу Исторіи Костюма, сразу отдаетъ себѣ отчетъ въ томъ значеніи, которое организаторы предоставили своимъ коллегамъ артистамъ съ тѣмъ, чтобы образовательная цѣль выставки имѣла возможно большую жизненность.

Манекены въ натуральную величину, одѣтые въ старинные костюмы и собранные въ соответствующія группы, воспроизводятъ цѣлую эпоху. Имъ приданы тѣлодвиженія, жесты ихъ среды и времени, такъ какъ и жесты видоизмѣняются въ зависимости отъ моды, также какъ и отъ социальнаго положенія (людей).

Нѣкоторые жесты исчезли, какъ, напр., жестъ большого пальца въ римскихъ циркахъ, рѣшающій участь побѣжденнаго гладіатора; другіе, исчезая, измѣнились, какъ реверансъ; наконецъ, нѣкоторые жесты появились недавно: современное отданіе чести у военныхъ.

Гдѣ тотъ талантливый психологъ, который создастъ и напишетъ поэму жестовъ, отражающихъ настроеніе коллективнаго общества, то смяг-





СЦЕНА ИЗЪ ВЕНЕЦИАНСКОЙ КОМЕДИИ ВО ВРЕМЕНА ГОЛЬДОНИ (XVIII В.).

Устройством работы с труппами библиотеки при проектированном музее, оборудованном мастерской кройки, конференц-залы артисты, драматические актеры, костюмеры, портные и другие лица по этой специальности наймутся здесь источники сведений, всегда документально обоснованных. Общество, кроме того, вводит очень практичное новшество: у каждой отдельной части выставленного костюма будет выставляться соответствующая выкройка, по которой можно будет заказывать точные копии костюмов.

Отдельное место будет отведено истории современной одежды, которая будет составляться знаменитыми портными, согласившимися доставлять ежегодно лучшую модель сезона, одобренную большинством дамских голосов.

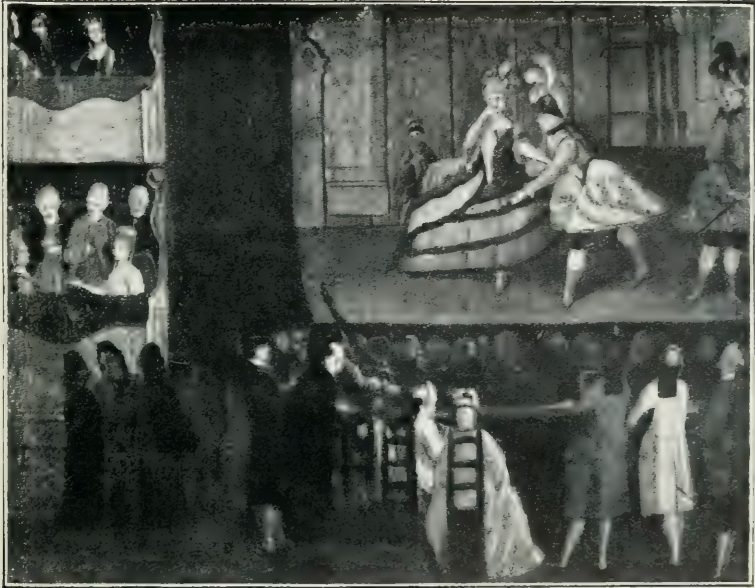
Этот музей будет также музеем акнажей и всего к ним относящегося; в нем будут собраны коллекции, которые одно время хранились в конюшнях Версальского дворца.

Посетитель этих залов, отведенных музеем декоративных искусств Обществу Истории Костюма, сразу отдаст себе отчет в том значении, которое организаторы предоставили своим коллегам артистам с тем, чтобы образовательная цель выставки имела возможно большую жизненность.

Манекены в натуральную величину, одетые в старинные костюмы и собранные в соответствующие группы воспроизводят целую эпоху. Им приданы телодвижения, жесты как среды и времени, так как жесты видоизменяются в зависимости от моды, также как и от социального положения (людей).

Некоторые жесты исчезли, как, напр., жест большого пальца в римских цирках, решающий участь победленного гладиатора; другие, исчезав, возобновились, как реверанс; наконец, некоторые жесты появились недавно: современное отдание чести у военных.

Тогда, этот замечательный психолог, который создаст и выразит полную жестами, отличающуюся настроением коллективного общества, то смя-





ченное, то усиленное отдѣльнымъ темпераментомъ того или другого индивидуума, употребляющаго этотъ нѣмой, но выразительный языкъ.

Большинство воспроизведенныхъ такими группами сценъ, привлекающихъ главное вниманіе большихъ и малыхъ посѣтителей выставки, относится къ 18 вѣку.

Наибольшимъ успѣхомъ пользуется сцена въ обстановкѣ гостиной: молодая дѣвушка поетъ, аккомпанируя себѣ на клавесинѣ, между тѣмъ какъ молодой человѣкъ слушаетъ, стоя у самаго инструмента, а болѣе пожилой облокотился у камина, недалеко отъ своей жены, сидящей въ креслѣ; всѣ они въ полномъ упоеніи отъ музыки. Костюмы всѣ подлинныя, выцвѣтшіе отъ времени, придаютъ этой группѣ таинственную гармонию старой поблекшей пастели.

Въ главной залѣ привлекаетъ вниманіе большая красная, золоченная карета типа «Берлинъ», запряженная парюю лошадей въ великолѣпной упряжи съ кучеромъ въ короткихъ «кюлотѣхъ» и въ трехуголкѣ. Колеса, какъ и весь ходъ, покрыты чудной рѣзьбою. Карета французской работы 2-й половины 18 вѣка, эпохи американской войны за независимость, какъ можно заключить по изобилію орловъ, служащихъ темою декоративной рѣзьбы. Кузовъ, подвѣшенный на рессорахъ «à la Daleine», украшенъ бронзовой рѣзьбою, покрытой позолотою и живописью (изображающею человѣческія фигуры), съ помощью особаго лака «Vernis Martin», работы итальянскаго художника. Внутри, сквозь стекла дверцы, видны сидящіе въ каретѣ: знатная дама въ шелковомъ вышитомъ платьѣ, набѣленная и нарумяненная, съ мушкою на лицѣ, и рядомъ съ нею дворянинъ въ напудренномъ парикѣ, въ костюмѣ изъ генуэзскаго бархата. На запяткахъ два выѣздныхъ лакея въ ливреяхъ краснаго цвѣта съ золотомъ дополняютъ парадный выѣздъ экипажа, въ которомъ, по преданію. Наполеонъ I путешествовалъ въ Болонью.

Нѣсколько далѣе выставлены сани, относящіяся скорѣе къ срединѣ 18-го в. Въ саняхъ сидитъ молодая женщина въ шубѣ съ капюшономъ, спрятавъ отъ мороза руки въ широкой муфтѣ; позади находится кучеръ

въ трехуголкѣ, въ пальто съ поднятымъ воротникомъ, правящій парюу коней работы скульптора П. Тургенева.

За исключеніемъ этихъ группъ, образовательное значеніе которыхъ тотчасъ сказывается, множество другихъ выставленныхъ коллекцій (среди нихъ эти группы представляются чудными иллюстраціями текста), являются случайными, собранными безъ системы, и настолько странными, что непосвященные не смогутъ разобраться въ нихъ даже съ помощью каталога, развѣ приложивъ крайнее рвеніе. Этотъ недостатокъ систематизаціи не можетъ быть поставленъ въ вину организаторамъ выставки, — вина лежитъ на недовѣріи экспонентовъ, не согласившихся на дробленіе коллекцій съ цѣлью классификаціи предметовъ въ хронологическомъ порядкѣ съ распредѣленіемъ по разнымъ заламъ музея. Нѣкоторыя спеціальныя коллекціи болѣе поддаются изученію, такъ какъ составлены изъ предметовъ одной опредѣленной категоріи:

Женская и дѣтская обувь съ 16-го по 19-е стол.

Головные уборы Германіи и особенно Россіи.

Платки и шали бумажной матеріи съ тисненымъ рисункомъ 18-го в. Дѣтскіе вышитые генцы 16 и 17 ст.

Пряжки для башмаковъ и поясовъ, пуговицы, кольца, часы 18 вѣка. Вѣера Людовиковъ XV и XVI.

Принадлежности туалетнаго стола, коробочки для мушекъ, для красокъ (грима), духовъ, зубочистки, булавокъ, футляры для таблетокъ (на которыхъ писали) и книжекъ для визитныхъ карточекъ.

Украшенія, такъ называемыя, Берлинскія, изъ желѣза 18 и 19-го стол. Лорнеты и очки съ 17 по 19 стол.

Терки для табаку, погремушки дѣтскія 17 и 18 ст.

Мужскія сѣдла, уздечки, форменные мундштуки, сбруя, разнаго рода стремена <sup>1)</sup>.

Дамскія сѣдла съ 16 по 19 столѣтіе.

---

<sup>1)</sup> à'Grille—обыкновенныя стремена, гдѣ нога лежитъ на пластинкѣ или рѣшеткѣ, и «à lanterne»—должно быть имѣющія форму каркаса (фонаря).



ПАНТАЛОНЪ, РОЗАУРА И АРЛЕКИНЪ.  
КРАШЕННЫЯ ВЕНЕЦІАНСКІЯ ТЕРРАКОТЫ XVIII В. (ИЗЪ КОЛЛЕКЦІИ SAMBON .

трехуголкѣ, въ пальто съ понятнымъ воротникомъ, правящій паромъ коней работы скульптора П. Тургенева.

На послѣднемъ этапѣ группы, образовательно значеніе картинъ, гравюръ и иллюстрацій, вышестоящихъ выставленныхъ коллекцій (средніе и низшіе классы) представляются лицами иллюстраціями текста), а потому случившимся, собраніями были выставы, и настолько странными, что непосвященные не смогутъ разобраться въ нихъ даже съ помощью каталога, иной приложивъ крайне мало. Этотъ недостатокъ систематизаціи не можетъ быть поставленъ въ вину организаторамъ выставы, — лишь помнить на недоуміи экспозиціи не согласившихся на дробленіе коллекцій съ дѣломъ классификаціи предметовъ въ хронологическомъ порядкѣ съ распредѣленіемъ по разнымъ заламъ музея. Некоторые спеціализованныя коллекціи дѣла въ видѣ отдѣловъ, такъ какъ составлены изъ предметовъ одной опредѣленной категоріи:

Женская и дѣтская обувь съ 16-го по 19-е стол.

Головные уборы Германіи и особенно Россіи.

Платки и шарфы, дамской зауряды съ тисненымъ рисункомъ 18-го в.

Дамскія шапочки 16 и 17 стол.

Правки для швейныхъ и покрововъ, пуговицы, кольца, часы 18 стол.

Вѣера Людовиковъ XV и XVI.

Принадлежности туалетнаго стола: щеточки для мускетъ, для красокъ (пудры), ступки, зубочистки, булавочки, футляры для табачокъ (на которыхъ писали) и книжечки для визитныхъ карточекъ.

Удешенія, такъ называемыя Берлинскія, изъ желѣза 18 и 19-го стол.

Лорнеты и очки съ 17 по 19 стол.

Терки для табаку, погремушки дѣтскія 17 и 18 ст.

Мушкетъ габла, удешеніи, фантасматическія лунныя ступки, сбруи, разныхъ рода стремена <sup>1)</sup>.

Дамскія сѣдла съ 16 по 19 столѣтіе.

ЛЮДИ И ПИСЬМА

<sup>1)</sup> Слѣдуетъ замѣтить, что въ выставкѣ, посвященной 100-лѣтнему юбилею Тургенева, въ залѣ № 11 (18-е стол.) выставлены были картины, гравюры и иллюстраціи, посвященные Тургеневу. Эти предметы, такъ же какъ и предметы, выставленные въ залѣ № 12 (19-е стол.), не должны были быть выставлены въ залѣ № 11, такъ какъ они относятся къ 19-му столѣтію. (Фондъ)







Зонтики, съ рукою въ видѣ хлыста, Второй Имперіи.

Разное оружіе съ 16 по 19 ст.

Куклы со сгибающимися членами эпохи Людовика XVI.

Вотъ наиболѣе интересныя коллекціи.

Но для опытныхъ коллекціонеровъ, умѣющихъ разбираться въ хаосѣ антикварныхъ лавокъ и находить тамъ рѣдкости, несовершенство классификаціи этой первой выставки, устроенной Обществомъ Исторіи Костюма, не имѣетъ важнаго значенія и не помѣшаетъ имъ заинтересоваться такими предметами, какъ, на примѣръ:

Большой корсетъ придворныхъ дамъ испанскаго двора изъ чернаго полотна, вышитаго золотомъ,—принадлежность костюма Инфанта по Веласкецу,—но относящійся къ 1650 г. и слѣдовательно болѣе древній (на нѣсколько лѣтъ), нежели портреты знаменитаго художника. Тутъ же арматура корсета, тоже испанской работы 17 же в.

Два плаща съ рукавами Нюрнбергскаго горожанина 1670 г., одинъ краснаго цвѣта съ гербомъ города, выписаннаго красками, другой—черный.

Камзолы изъ буйволовои кожи, плащи и шляпы 16 стол.

Большая церковная мантия изъ полупарчи съ рельефной вышивкой изъ собора въ Мангеймѣ (Mannheim).

Дѣтскія куртка и панталоны съ пуговицами, украшенными тiarою и буквами С. S. (Капелла Сикста).

Два женскихъ русскихъ костюма <sup>1)</sup> 18 стол.; одинъ полотняный съ золотомъ (вродѣ парчи), къ нему накидка <sup>2)</sup>, вышита золотомъ. Другой изъ ліонскаго шелка, украшенный серебряными филиграновыми пуговицами съ оправленною въ нихъ бирюзною по византійскому образцу; корсажъ <sup>3)</sup> шелковый синій съ краснымъ и серебромъ, передъ вышитъ золо-

<sup>1)</sup> Не сарафаны-ли? (пр. перев.).

<sup>2)</sup> Душегрѣя?

<sup>3)</sup> Если второй костюмъ тоже сарафанъ, то опять душегрѣя. Судя по существованію особыхъ «головныхъ уборовъ», надо полагать *кокошниковъ*, что исключаетъ мысль о робронахъ.

томъ широкой полосою. Эти два цѣльные костюма вмѣстѣ съ головными уборами (кокошниками) принадлежать полк. Д. Ознобишину.

Русскій поясъ изъ багдадской парчи съ украшеніями изъ оксидированнаго серебра.

Великолѣпный далматикъ для старшаго герольда (на турнирахъ), изъ фіолетоваго бархата съ коронами и лиліями, вышитыми золотомъ, приготовленный для коронаціи Карла X (1824 г.).

Любители театра и предметовъ 18 вѣка, относящихся къ нему, могли восхищаться актерскимъ кафтаномъ зеленаго бархата, украшеннымъ золотыми вышивками и золотой тесьмою по краямъ, двумя масками шелковой и кожаной, маскараднымъ плащемъ изъ розовой тафты съ прикрѣпленной къ лѣвому плечу маленькой бархатной маскою.

Тѣ, кто интересуется преимущественно одеждою, принадлежащей историческимъ личностямъ, останавливаются главнымъ образомъ передъ жилетами Робеспіера, Марата; шелковымъ шарфомъ Камиля Дэмүлэня, бѣлымъ пикейнымъ жилетомъ Наполеона I, который онъ носилъ на остр. Эльба. Тамъ чулки и зонтикъ императрицы Маріи Луизы, шляпа и платье изъ вышитаго тюля и индѣйская кашемировая шаль королевы Гортензіи; два шелковыхъ платья, одно синее, другое полосатое розовое; башмаки, перчатки и полуперчатки (*mitaines*) герцогини de Berry; палка отъ зонтика императрицы Евгеніи, туфли *m-me de Staël* и (предметъ дамской зависти и восхищенія) бѣлое подвѣчное платье съ длиннымъ шлейфомъ, покрытое шелковыми кружевами съ вплетенными въ нихъ платиновыми нитками, принадлежавшее императрицѣ Маріи-Луизѣ.

Среди экипажей нужно отмѣтить:

Портшезъ венеціанскаго стиля временъ Людовика XIV, сани первой имперіи императрицы Жозефины, русскіе экипажи. Затѣмъ нельзя не остановиться на коллекціи графа Потоцкаго, заключающей въ себѣ портшезъ 18 ст. и сани конца царствованія Людовика XV; передъ саней украшенъ изображеніемъ тритона, покрытаго лакомъ и позолотою, кузовъ и полозья украшены великолѣпной рѣзбою по дереву. Внутри они обиты краснымъ



МАЛИБРАНЪ ВЪ РОЛИ ДЕЗДЕМОНЫ ВЪ «ОТЕЛЛО» РОССИНИ.  
ПОРТРЕТЪ Л. ПЕДРАЩИ (ИЗЪ КОЛЛЕКЦИИ SAMBON).









бархатомъ. Сани принадлежали, какъ предполагаютъ, Маріи-Антуанеттѣ, супругѣ дофина.

Всѣ эти рѣдкости окружены картинами, покрывающими стѣны; тутъ Lucas Cranach le Vieux, Drouais, Mignard, Collot, Van Loo и Van der Meulen. Среди нихъ портретъ (копія) Франциска IV, герцога Мантуи, хранившійся во Флоренціи въ одномъ изъ дворцовъ <sup>1)</sup>.

Затѣмъ миниатюры, гравюры съ персонажами 19 стол., акварели, изображающія театральные костюмы 18 ст., разныя фігуры, одѣтыя въ куски, вырѣзанныя изъ матеріи.

Собраніе удивительныхъ портретовъ и восковыхъ фігуръ дополняетъ эту выставку, болѣе всего посвященную граціозному стилю 18-го вѣка.

Можно надѣяться при видѣ успѣха выставки, что правительство, заинтересованное инициативою членовъ Общ. Исторіи Костюма, дастъ необходимое помѣщеніе для устройства постоянного музея костюмовъ, экипажей и сѣделъ, гдѣ будутъ сохраняться одежды не только всѣхъ провинцій Франціи, но и всѣхъ странъ и народовъ, начиная съ наиболѣе отдаленныхъ историческихъ эпохъ.

Этнографическій характеръ музея облегчитъ изученіе причинъ таинственной аналогіи, существующей между костюмами совершенно разныхъ и несхожихъ между собою народовъ, а также и всевозможныхъ причинъ, вліявшихъ на измѣненіе или на возрожденіе той или другой моды, такого рода измѣненія, которыя на первый взглядъ кажутся совершенно случайными и произвольными.

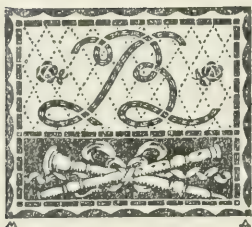
---

<sup>1)</sup> Въ подлинникѣ Palais des Offices. *Прим. перев.*

## ВПЕЧАТЛѢНІЯ СЕЗОНА.

МИХАЙЛОВСКІЙ ТЕАТРЪ.—АЛЕКСАНДРИНСКІЙ ТЕАТРЪ.

К. АРАБАЖИНА.



В истекшей половинѣ театральнаго сезона русская драматическая труппа Императорскихъ театровъ работала, можно сказать, своимъ полнымъ составомъ. Ея основное ядро, — всѣ корифеи, играли, главнымъ образомъ, на Александринской сценѣ, а молодежь, усиленная нѣкоторыми опытными артистами, пробовала свои силы и развертывала свои дарованія преимущественно на сценѣ Михайловскаго театра.

Намѣченная въ хронологической послѣдовательности серія историческихъ спектаклей для учащейся молодежи сослужила хорошую службу въ двухъ отношеніяхъ. Ученическіе спектакли были переполнены нашей молодежью, чутко и съ отзывчивой благодарностью внимавшей драматическому дѣйствію. Едва ли можно придумать болѣе благодарную и болѣе подходящую публику и для молодой части александринской драматической труппы. Молодежь легче и охотнѣе воспринимаетъ то, что происходитъ на сценѣ, горячѣе реагируетъ, сердечнѣе и экспансивнѣе откликается на драматическія коллизіи и своими живыми порывами и явнымъ сочувствіемъ поддерживаетъ и окрыляетъ на сценѣ молодых дарованія.

Интересъ къ спектаклямъ, первоначально предназначеннымъ исключительно для молодежи, вышелъ далеко за намѣченныя рамки и спектакли стали усердно посѣщаться большой публикой. «Пастушка-герцогиня» прошла уже семь разъ (къ 27-му январю). Много разъ идетъ и «Равенскій боецъ», не сходитъ съ репертуара и «Уріэль Акоста».

Пьесу Лопе-де-Вега «Пастушка и герцогиня» далъ въ вольномъ переводѣ А. Н. Бѣжецкій, ставилъ г. Озаровскій при участіи исключительно молодыхъ силъ труппы.

# ВЪ МИХАЙЛОВСКОМЪ ТЕАТРЪ,

въ пятницу, 4-го декабря,

спектакль для учащейся молодежи,

**3-е представлениі 1-го абонемента**

Артистами **ИМПЕРАТОРСКИХЪ** Театровъ  
представлено будетъ,

въ 1-й разъ:

## ПАСТУШКА-ГЕРЦОГИНЯ,

комедія въ четырехъ дѣйствіяхъ, соч. Лопе до Вега.  
(15.—16. гг.).

Вольный переводъ А. Бънецаго.

Декорація второй и четвертой художника Г-на Ширлева.

### Дѣйствующія лица

Диана, дочь герцога Урбино . . . . .	Г-жа Тиме.
Теодора, его племянница . . . . .	Г-жа Прохорова.
Лаура } придворная . . . . .	Г-жа Коваленская.
Феняса } . . . . .	
Алессандро де-Медичи, братъ Флорен- тинскаго герцога . . . . .	Г-нь Ждановъ.
Джулио } придворные . . . . .	Г-нь Надеждинъ.
Камилло } . . . . .	Г-нь Всеволодской.
Фабіо, офицеръ . . . . .	Г-нь Берляндтъ.
Лизено, конюшій Камилло . . . . .	Г-нь Мельниковъ.
Альбано, конюшій Алессандро . . . . .	Г-нь Вертышевъ.
Ризелло, крестьянинъ . . . . .	Г-нь Борисовъ.
Молодой крестьянинъ . . . . .	Г-нь Лютевъ.

Придворные, офицеры, солдаты, крестьяне и крестьянки—  
ученики и ученицы драматическихъ курсовъ при **ИМПЕРАТОР-**  
**СКОМЪ** Театральномъ Училищѣ.

**Танцы крестьянъ** (1-я картина) поставлены балетмейстеромъ  
Г. Легать.

Вокальные и инструментальные **МѢ** заимствованы изъ старин-  
ной итальянской музыки:

**Танцы крестьянъ** (1-я картина) изъ „Pastorale“, drama  
per musica Rutini.

**Ариетта** (3-я картина): „Non posso disparar“ соч. S. De  
Luca (15.—16. гг.).

**Мадригалъ** (3-я картина): „Amarilli“, соч. Giulio Caccini  
(1546—1614 гг.).

Соло на мандолинѣ: „Lasciatemi morire“, соч. Claudio Mon-  
teverde (1588—1643 гг.).

Дѣйствіе происходитъ въ Италіи (городъ Урбино и его окре-  
стности), въ XVI вѣкѣ.

Режиссеръ Г. Озаревскій.

**Начало въ 7<sup>1</sup>/<sub>2</sub> час. веч.**



Діану, дочь герцога Урбино, исполняла г-жа Тиме, всего два года назадъ окончившая драматическіе классы Императорскаго Театральнаго училища; Теодору, племянницу герцога,—г-жа Прохорова, кончившая по классу В. Н. Давыдова; придворныхъ дамъ: Лауру—г-жа Коваленская, Фенису—г-жа Любимская, Александро де-Медичи г. Ждановъ, придворныхъ—Джуліо—г. Надеждинъ, Камилло—г. Всеволодской, офицера Фабіо—г. Берляндъ, конюшаго Лизено—г. Мельниковъ, Альбана—г. Вертышевъ, крестьянина Ризелло—г. Борисовъ, молодого крестьянина—Локтевъ. Роли статистовъ (придворные. офицеры, солдаты, крестьяне и пр.) всѣ были распределены между учениками и ученицами Театральнаго училища.

Пьеса Лопе-де-Вега—изящная комедія, подкупающая своей молодостью, искренностью, свѣжестью. Въ ней много движенія, милыхъ и забавныхъ сценъ; изрядная доля безхитростнаго юмора, есть и попытки къ психологіи, напримѣръ, въ схваткѣ двухъ сильныхъ и страстныхъ характеровъ двухъ любящихъ сердець—Александро де Медичи и Діаны.

Довольно выдержанно проведена роль Діаны, этой герцогини, выросшей пастушкой въ деревнѣ. Ея милая наивность и неловкость, ея ошибки противъ правилъ этикета умѣло сплетены съ чертами природнаго ума и своеобразнаго лукавства. Діана притворяется простушкой и даже прямо глупой, чтобы усыпить подозрительность своей противницы Теодоры, и очень ловко собираетъ войско подъ предлогомъ похода въ Египетъ, но въ сущности для того, чтобы въ рѣшительную минуту силою сломить интриги приближенныхъ.

Очень забавно написаны роли двухъ придворныхъ Джуліо и Камилло, которые домогаются сначала руки Теодоры, предполагая, что она будетъ правительницей герцогства, и затѣмъ очень быстро гасятъ огни своей нѣжности къ Теодорѣ, чтобы засвѣтить ихъ передъ простушкой Діаной.

Несмотря на всю ихъ придворную изворотливость и опытъ въ интригахъ, Діана ловко проводитъ ихъ за носъ и выходитъ замужъ за Александро де Медичи.

Пьеса поставлена г. Озаровскимъ съ большимъ вниманіемъ и тщательной заботою объ исторической вѣрности эпохѣ. Вокальные и музы-

кальные номера взяты изъ старинной итальянской музыки: «танцы крестьянъ изъ «Passovale» drama per musica Rutini, ариетта въ третьей картинѣ: «Non posso disperar» сочиненіе S. De-Luca, мадригалъ въ той-же картинѣ—«Amarilli» соч. Giulio Caccini (1546—1614 г.), соло на мандолинѣ «Lasciatemi morire» соч. Claudio Monteverde (1568—1643).

Музыка, очень мелодичная, удачно выбрана. Декорація третьей картины написана художникомъ Ширяевымъ.

Г. Дарскимъ поставлена пьеса въ 5 актахъ Фридриха Гальма «Равенскій боецъ» изъ римской исторіи эпохи императора Кая Калигулы. Это интересная по замыслу драма свободныхъ людей, развращенныхъ и погубленныхъ Римомъ.

Боецъ Тумеликъ, сынъ свободной германки царицы, грезящей о свободѣ родины и мести римлянамъ, воспитанъ въ школѣ рабовъ-гладіаторовъ. Онъ выросъ въ рабствѣ и робкихъ чувствахъ. Онъ не хочетъ быть свободнымъ, не хочетъ быть германцемъ; рукоплесканія и жалкая слава на аренѣ цирка привлекаютъ его болѣе, чѣмъ всѣ лавры свободной, но дикой родины далекаго сѣвера. И гордая мать убиваетъ сына, чтобы спасти его и родину отъ позора. Центральный пунктъ драмы—именно въ страданіяхъ матери, которая возложила на сына всѣ свои гордыя мечты, сливая въ единомъ могучемъ чувствѣ любовь къ сыну и къ родинѣ. Германцы должны быть свободны и ихъ освободителемъ будетъ не кто другой, какъ ея сынъ. Но:

«Кто хочетъ быть свободнымъ, долженъ тотъ  
Желать свободы».

У Тумелика нѣтъ воли къ свободѣ, и для Туснельды легче видѣть его мертвымъ, чѣмъ рабомъ, потѣшающимъ развратный Римъ.

Фридрихъ Гальмъ — одинъ изъ опытныхъ нѣмецкихъ драматурговъ, писавшихъ лѣтъ сорокъ назадъ. У него большое умѣнье схватить драматическій моментъ и найти удачныя противопоставленія: картинѣ развращеннаго гибнущаго государства умѣло противопоставлены люди здороваго духомъ и совѣстью дикаго сѣвера, призваннаго возродить дряхлѣющую

ВЪ МИХАЙЛОВСКОМЪ ТЕАТРЪ,  
 въ пятницу, 6-го ноября,  
 спектакль для учащейся молодежи,  
 2-е представленіе 1-го абонемента,  
 Артистами ИМПЕРАТОРСКИХЪ Театровъ  
 представлено будетъ,  
 въ 1-й разъ:

# РАВЕНСКІЙ БОЕЦЪ,

трагедія въ 5-ти дѣйствіяхъ, Фридр. Гальма, переводъ В. Н—аго.

Декорации художника П. Б. Ламбина.

## ДѢЙСТВУЮЩІЯ ЛИЦА.

Цезарь Кай Калигула . . . . .	Г-нъ Корминъ-Круковскій.
Пезонія, его жена . . . . .	Г-жа Тиме.
Кассій Хэреа, префектъ преторіанцевъ . . . . .	Г-нъ Павловъ.
Корнелій Сабинъ, трибунъ . . . . .	Г-нъ Ждановъ.
Кай Пизонъ } сенаторы . . . . .	{ Г-нъ Борисовъ.
Титъ Марцій } . . . . .	{ Г-нъ Осоминъ.
Флавій Арминій } римскіе всадники . . . . .	{ Г-нъ Гарлинъ.
Галлій } . . . . .	{ Г-нъ Вертышевъ.
Валерій } . . . . .	{ Г-нъ Ильинъ.
Туснельда } плѣнныя . . . . .	{ Г-жа Пушкарева.
Рамиса, ея родственница } германки . . . . .	{ Г-жа Руничъ-Давыдова.

Глабрио, начальникъ школы бойцовъ въ  
 Равеннѣ . . . . . Г-нъ Новинскій.  
 Лициска, его дочь, цвѣточница . . . . . Г-жа Любимская.  
 Меровичъ, германецъ . . . . . Г-нъ Лерскій.  
 Тумеликъ } бойцы . . . . . Г-нъ Юрьевъ.  
 Кейксъ } . . . . . Г-нъ Нин. Яновлевъ.  
 Гнифо } . . . . . Г-нъ Кіенскій.  
 Аперъ } . . . . . Г-нъ Пашновскій  
 Целій, привратникъ . . . . . Г-нъ Щепкинъ.

Сенаторы, римскіе всадники, вольноотпущенные бойцы, рабыни,  
 стража: Г-нъ Мельниковъ и друг.

Два антракта по 15 мин., послѣ 1-го и 2-го дѣйствій.

Дѣйствіе происходитъ въ Римѣ.

Хоръ г. Архангельскаго.

Режиссеръ Г-нъ Дарскій.

**Начало въ 7½ час. веч.**





цивилизацию своими молодыми силами. Пьеса, написанная на такой захватывающей сюжетъ, смотрится съ большимъ и неподдѣльнымъ интересомъ. За ней много эффектовъ, живыхъ сценъ, красивыхъ положеній. Она декоративна и въ стильной постановкѣ можетъ дать цѣнное историческое зрѣлище. Критикою были указаны немногочисленные недочеты археологическаго характера (напр., красныя обшивки на тогахъ всадниковъ) и единодушно засвидѣтельствованъ заслуженный успѣхъ постановки.

Исполнителями явились на этотъ разъ только на половину молодья силы. Всѣ главныя роли были исполнены опытными артистами.

Калигулу игралъ г. Корвинъ-Круковскій, придавшій большую красочность и колоритность фигурѣ этого чудовища на тронѣ. Благодарный матерьялъ дала роль Тумелика г. Юрьеву, роль Туснельды исполнена была г-жей Пушкаревой, оттѣнившей въ своемъ артистическомъ замыслѣ страданія матери въ большей степени, чѣмъ гордые планы царицы-мстительницы.

Маленькую роль жены Цезаря—Цезоніи исполнила г-жа Тиме, Корнелія Сабина—г. Ждановъ, цвѣточницу Лициску—г-жа Любимская въ очередь съ г-жей Есиповичъ, германца Меровича—г. Лерскій; остальные роли играли: г.г. Борисовъ, Осокинъ, Гарлинъ, Вертышевъ, Ник. Яковлевъ, Кіенскій, Павловъ, Новинскій, Ильинъ, Пашковскій, Щепкинъ и г-жа Руничъ-Довыдова.

Декорации написаны художникомъ П. Б. Ламбинымъ.

Послѣдней постановкой Михайловскаго театра явилась все еще не утерявшая своей молодости и обаянія трагедія Карла Гуцкова «Уріэль Акоста» съ г. Юрьевымъ въ заглавной роли.

Пьеса Гуцкова въ переводѣ П. И. Вейнберга не сходитъ съ репертуара русской сцены вотъ уже много лѣтъ; а роли Уріэль Акосты и Бенъ-Акибы—любимыя роли всѣхъ крупныхъ русскихъ артистовъ, съ сложившимися уже законченными пріемами игры, разъ навсегда выработанной техникой, деталями и сценическими эффектами. Пьеса даетъ самый благодарный матеріалъ для игры и для долгаго, вполне обезпеченнаго, успѣха.

\* \* \*

Остается еще отмѣтить новинку русскаго репертуара, поставленную въ Александринскомъ театрѣ,—новую пьесу Е. П. Карпова «Свѣтлая личность».

Г. Карповъ не новичекъ на сценѣ Александринскаго театра. Онъ дебютировалъ на ней лѣтъ 17—18 назадъ своей «Рабочей слободкой» и съ тѣхъ поръ успѣлъ поставить 6 или 7 пьесъ на Императорской сценѣ.

По манерѣ письма и стилю г. Карповъ бытовикъ, реалистъ, пишущій, не мудрствуя лукаво, въ старыхъ тонахъ, столь привычныхъ и близкихъ художественному темпераменту артистовъ Александринскаго театра.

Знакомые люди, знакомая бытовая обстановка, несложная и всѣмъ понятная психологія.

На этотъ разъ г. Карповъ посвятилъ свою пьесу ультра-злободневной темѣ: депутатъ думы, нефтяныя дѣла, акціи, промышленный ажіотажъ. Авторъ пытается указать закулисныя интриги избирательной агитаціи, изображаетъ безсловеснаго праваго депутата и пр. «Свѣтлой личностью» иронически названа ловкая женщина-дѣлецъ Зиминая, умѣющая пользоваться обстоятельствами и устраивать всякія темныя дѣлишки.

Она обманываетъ безхарактернаго сановника Стадолицева (г. Далматовъ), намѣчая какъ будущую жертву своего обдуманнаго флирта г. Табельскаго (г. Новинскаго). Въ омутѣ коммерческихъ и свѣтскихъ отношеній вырисовываются нѣсколько темныхъ фигуръ разной величины и достоинства: инженера, хитраго помѣщика Засѣки-Щекина (г. Давыдовъ) и др. Роль свѣтлой личности исполняла г-жа Савина. Г-жа Шувалова играла Лиду Упадкину, — эпизодическая роль обожательницы Зиминой; г-жа Стравинская—Стадолицеву; г. Аполлонскій—Пилявина; г. Лерскій—маленькую роль депутата.

Пьеса хорошо «расходится» по ролямъ и даетъ полную возможность премьерамъ труппы проявить сильныя и обычныя особенности своей художественной игры.

ВЪ АЛЕКСАНДРИНСКОМЪ ТЕАТРЪ,

въ субботу, 19-го декабря,

## БЕНЕФИСЪ

### ВТОРЫХЪ АРТИСТОВЪ ТРУППЫ

Артистами ИМПЕРАТОРСКИХЪ Театровъ  
представлено будетъ:

I

Въ 1-й разы

## СВѢТЛАЯ ЛИЧНОСТЬ,

комедія изъ современной жизни въ 4-хъ дѣйствіяхъ,  
Е. П. Карлова.

Заслуженные артисты ИМПЕРАТОРСКИХЪ  
Театровъ исполнять роли: «А. И. Зиминной» —  
Г-жа Савина, «Засѣки-Щекина» — Г. Давыдовъ.

#### ДѢЙСТВУЮЩІЯ ЛИЦА:

Зимина, Антонина Ивановна . . . . .	Г-жа Савина.
Зиминъ, Петръ Петровичъ, ея мужъ . . . . .	Г-нъ Лерскій.
Столлицевъ, Вадимъ Павловичъ . . . . .	Г-нъ Далматовъ.
Дарья Михайловна, его жена . . . . .	Г-жа Стравиная.
Табельскій, Николай Георгіевичъ . . . . .	Г-нъ Новинскій.
Засѣка-Щекинъ, Иванъ Гавриловичъ . . . . .	Г-нъ Давыдовъ.
Людмила Евграфовна, его жена . . . . .	Г-жа Немирова-Ральфъ.
Люба, ихъ дочь . . . . .	Г-жа Домашева.
Ванпурно, генераль . . . . .	Г-нъ Н. Яковлевъ.
Ника Кракова . . . . .	Г-жа Тиме.
Цилявинъ, Иннокентій Лавровичъ . . . . .	Г-нъ Апполонскій.
Лида Упадкина . . . . .	Г-жа Шувалова.
Парменовъ . . . . .	Г-нъ Гарлинъ.
Татьяна . . . . .	Г-жа Васильева 2.
Макей Зиминныхъ . . . . .	Г-нъ Мельниковъ.

Дѣйствіе происходитъ въ наше время.

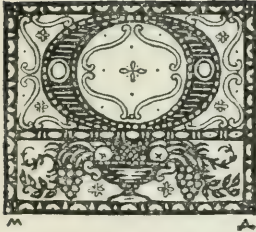
Режиссеръ Г. Долгиковъ.



## МУЗЫКА ВЪ ПЕТЕРБУРГѢ.

(Итоги осенняго сезона 1909 г.).

В. КАРАТЫГИНА.



ПЕРНЫЙ театръ, какъ явленіе, основанное на гармоническомъ симбіозѣ многихъ искусствъ, среди которыхъ музыка—только *prima inter pares*, всегда живетъ болѣе медленной, а потому болѣе сложной и многосторонней жизнью, чѣмъ музыкально-художественныя предпріятія, болѣе однородныя по своему эстетическому составу. Оттого концертная наша жизнь, какъ по общей массѣ новыхъ впечатлѣній, такъ и по тому, хотя бы довольно скромному количеству ихъ, которое представляетъ интересъ дѣйствительной свѣжести и яркости, большею частью протекаетъ энергичнѣе, богаче, пышнѣе, чѣмъ оперная. И въ минувшей осенней половинѣ сезона это было тѣмъ замѣтнѣе, что, съ одной стороны, всѣ новыя постановки въ Мариинскомъ театрѣ приближены по срокамъ ихъ осуществленія къ радостному великопостному визиту, ежегодно наносимому петербуржцамъ великой тѣнью байрейтскаго маэстро; съ другой стороны, концертовъ, особенно вечеровъ массивныхъ, симфоническихъ состоялось необыкновенно много, причѣмъ главной, въ истинномъ смыслѣ слова «уважительной» и очень отрадной, причиною этого обильнаго музыкальнаго урожая явился внезапный приливъ жизненныхъ силъ, который ощутило въ себѣ Императорское Русское Музыкальное Общество, торжественно отпраздновавшее въ декабрѣ полувѣковой юбилей того знаменательнѣйшаго въ исторіи русской музыкальной культуры дня, когда при содѣйствіи просвѣщенной Августѣйшей Покровительницы, Великой Княгини Елены Павловны, незабвенный Антонъ Григорьевичъ Рубинштейнъ положилъ первое основаніе Обществу.

Контрастъ между тихой жизнью оперы и пестрымъ калейдоскопомъ музыкальныхъ образовъ, быстро и непрерывно крутящимся передъ нашимъ

слуховымъ взоромъ, могъ бы достигнуть крайней остроты, если бы послѣдняя не притуплялась о самую внимательность нашего воспріятія, если бы вниманіе наше не было въ результатѣ нѣсколько перегружено достаточно-таки большой дозой хотя бы критически отринутаго, но сначала все же воспринятаго нами музыкальнаго балласта. Наконецъ, та же острота—*similia similibus*, какъ говорятъ гомеопаты, смягчается остротой нѣкоторыхъ главныхъ изъ пережитыхъ нами театральныхъ эмоцій. Пусть послѣднія были немногочисленны, но мы опять, послѣ долгаго перерыва, жадно ловили безумно-прекрасныя рѣчи Тристана и Изольды, этихъ вѣчно-юныхъ, несмотря на свой 50-лѣтній возрастъ, дѣтей, родившихся отъ экстазовъ любви гениальнаго художника къ женѣ швейцарскаго шелкоторговца, отъ вдохновеннаго прикосновенія вагнеровскаго пера къ «листу неисписанной бѣлой бумаги», какъ характеризуетъ Матильда Везендонкъ свою душу въ собственныхъ воспоминаніяхъ.

Первое представленіе возобновленнаго «Тристана» въ Мариинскомъ театрѣ состоялось въ день бенефиса оркестра, 30 октября. Въ основныхъ роляхъ явились главныя и славныя силы по части вагнеровскаго репертуара, г-жа Черкасская и г. Ершовъ. Обновленіе коснулось всѣхъ сторонъ сценической постановки, кромѣ той, конечно, которая чудомъ заложеннаго въ ней безсмертнаго творчества обновляется передъ нашимъ душевнымъ ухомъ сама собой каждый разъ, когда ее, эту дивную музыку, исполняютъ вновь. Постановка въ смыслѣ общаго стиля приурочена къ первой половинѣ XIII в., ко времени появленія извѣстной поэмы Готфрида Страсбургскаго, которая легла въ основу музыкальной драмы Вагнера. Режиссеромъ постановки былъ г. Мейерхольдъ. Новыя декорачіи написаны художникомъ княземъ Шервашидзе; костюмы—по его же рисункамъ.

Кромѣ «Тристана», минувшей осенью возобновлены «Корделія» Соловьева и «Князь Игорь» Бородина. Композиція стильныхъ декорачій и костюмовъ для проникнутой мощной эпической силой оперы Бородина была поручена г. Коровину. Главный интересъ возобновленія «Игоря» сосредоточился на балетѣ, на половецкихъ танцахъ. Для этихъ танцевъ



КН. А. К. ШЕРВАШИДЗЕ. ДЕКОРАЦИЯ КЪ ОП. «ТРИСТАНЪ И ИЗОЛЬДА» Р. ВАГНЕРА. II АКТЪ.









воспользовались смѣлой и оригинальной композиціей г. Фокина, той самой, что привела въ восторгъ французовъ во время «saison russe» въ Парижѣ.

Изъ прочихъ важныхъ событій въ жизни Мариинскаго театра отмѣчу два юбилейныхъ спектакля: 19 октября, въ день 25-лѣтія со дня первой постановки въ Мариинскомъ театрѣ оперы «Евгеній Онѣгинъ», была дана здѣсь эта общая и неизмѣнная любимица русской публики въ 291-ый разъ. Оперой дирижировалъ г. Направникъ. Главныя роли находились въ рукахъ г-жъ Большка—Татьяны, Збруевой—Ольги, г. Смирнова — Онѣгина и г. Смирнова (Московского)—Ленскаго. Второй специальный спектакль состоялся 18-го октября въ честь недавняго юбиляра Императорскаго Русск. Муз. Общества. Даны были отрывки изъ «Онѣгина», «Снѣгурочки» (2-ой актъ съ участіемъ г. Ершова), «Демона» (Шаляпинъ — демонъ, Кузнецова—Тамара), и изъ балета Аренскаго «Египетскія ночи» (г-жа Павлова).

Частныхъ оперъ, кромѣ постоянной оперы «Народнаго Дома» въ Петербургѣ, въ настоящемъ сезонѣ нѣтъ. Были, однако, три эпизодическія оперныя затѣи, въ общемъ скорѣе коммерческаго, чѣмъ художественнаго характера. Одна частная антреприза держалась короткое время исключительно съ помощью гастролеровъ. Ранней осенью въ Консерваторіи объявленъ былъ рядъ спектаклей съ участіемъ г. Шаляпина. Онъ выступалъ въ обычныхъ роляхъ своихъ съ огромнымъ и тоже обычнымъ успѣхомъ. На смѣну Шаляпину въ октябрѣ явился американскій басъ (галичанинъ по происхожденію) Адамо Дидуръ. Это — пѣвецъ съ прекраснымъ и технически отлично обработаннымъ вокальнымъ матеріаломъ,—артистъ, обладающій темпераментомъ и драматическимъ талантомъ, конечно, внѣ сравненія послѣдняго съ творческимъ гениемъ Шаляпина.

Второе оперное предпріятіе, присвоившее себѣ громкое имя «Художественнаго театра», просуществовало около недѣли. Подобная исключительная кратковременность объясняется тѣмъ, что въ сборной труппѣ, не было ни хорошихъ основныхъ силъ, ни именитыхъ гастролеровъ,

ни настоящаго дирижера, ни порядочнаго оркестра. Не было и публики. Наконецъ, третья частная опера, объявившаяся у насъ на Рождествѣ, была тоже далеко не совершенна въ смыслѣ общаго ансамбля впечатлѣній. Тѣмъ не менѣе, дирекція этой рождественской оперы (г.г. Валентиновъ и Дума) обезпечила себѣ полмѣсяца блистательной карьеры благодаря тому, что обратилась для достиженія этой цѣли къ надежнѣйшему и вѣрнѣйшему средству: была дана «новинка», и не какая-нибудь, а долгожданная, музыкантовъ давно интересовавшая, послѣдняя опера Р.-Корсакова—«Золотой пѣтушокъ». И Большой залъ Консерваторіи ожилъ. И публика ежедневно наполняла театръ и слушала предсмертныя пѣсни великаго поэта русской музыки. Какимъ искреннимъ юморомъ вѣетъ отъ этой прелестной «небылицы въ лицахъ»! Какъ свѣжи лейтмотивныя характеристики всѣхъ немногочисленныхъ «лицъ» и какой убѣдительною фантастичностью, подлинной «небыличностью» дышатъ всѣ они! А вѣдь и вправду этого, пожалуй, не было до сихъ поръ въ русской музыкѣ: такой гармонической смѣлости (начало 2-го акта, маршъ «гротэскъ» 3-го акта) такой — я бы сказалъ— вторичной простоты письма, простоты, прошедшей сквозь горнило величайшихъ сложностей, такой естественности въ экстравагантности, такой свободы въ тѣснинахъ полифоніи, такой «сдѣланности» въ самой чудесной непосредственности, наконецъ, такой, если угодно, грубой, но внутренне закономѣрной смѣси юмора и сатиры съ тончайшими лирическими вдохновеніями, мѣстами странно подернутыми налетомъ трагизма (начало 2-го акта, многіе эпизоды 3-го акта).

Къ сожалѣнію, исполненіе «небылицы» оставляло желать многого. Сравнительно лучше обстояла музыкальная часть, наблюдение за которой приняли на себя ученики покойнаго композитора: г.г. Глазуновъ, Штейнбергъ и Гнѣсинъ. Оркестръ находился подъ управленіемъ г. Черепнина. Изъ вокальныхъ исполнителей выдвинулись: только г-жа Андреева-Шкилондзь, обладательница сочнаго и звучнаго сопрано, очень музыкально передававшая партію Шемаханской царицы, г. Каченовскій—типичный Додонъ, притомъ обладающій отличномъ, для комичнаго героя оперы, пожалуй, даже слишкомъ



КН. А. К. ШЕРВАШИДИЗЕ. ДЕКОРАЦИЯ КЪ ОП. «ТРИСТАНЪ И ИЗОЛДА» Р. ВАГНЕРА. III АКТЪ

не назначеннаго дирижера, ни порядочнаго оркестра. Не было и публики. Наконецъ, третья частная опера, объявившаяся у насъ на Рождествѣ, была тоже далеко не совершенна въ смыслѣ общаго ансамбля впечатлѣній. Тѣмъ не менѣе, дирекція этой рождественской оперы (г.г. Валентиновъ и Дума) обещала себѣ полмѣсяца блистательной карьеры благодаря тому, что обратилась для достиженія этой цѣли къ надежнѣйшему и вѣрнѣйшему средству: была дана «новинка», и не какая-нибудь, а долгожданная, музыкантовъ давно интересовавшая, послѣдняя опера Р.-Корсакова—«Золотой пѣтушокъ». И Большой залъ Консерваторіи ожилъ. И публика ежедневно наполняла театръ и слушала предемеритныя пѣсни великаго поэта русской музыки. Какимъ искреннимъ юморомъ вѣять отъ этой прелестной «небылицы въ лицахъ!» Какъ свѣжи лейтмотивныя характеристики всѣхъ немногочисленныхъ «лицъ» и какою убѣдительною фантастичностью, подлинной «небыличностью» дышатъ всѣ они! А вѣдь и вправду этого, пожалуй, не было до сихъ поръ въ русской музыкѣ: такой гармонической смѣлости (начало 2-го акта, маршъ «протѣскъ» 3-го акта) такой — я бы сказалъ— вторичной простоты письма, простоты, прошедшей сквозь горнило величайшихъ сложностей, такой «естественности въ экстравагантности, такой свободы въ тѣснотѣ полифоніи, такой «сдѣланности» въ самой чудесной непосредственности. Наконецъ, такой, если угодно, грубой, но внутренне закономѣрной смѣсы юмора и сатиры съ тончайшими лирическими вдохновеніями, мѣстами странно подчеркнутыми налетомъ трагизма (начало 2-го акта, многіе эпизоды 3-го акта).

Къ сожалѣнію, исполненіе «небылицы» оставляло желать многого. Сравнительно лучше обстояла музыкальная часть, наблюденіе за которой приняли на себя ученики покойнаго композитора: г.г. Глазуновъ, Штейнбергъ и Гибсинъ. Оркестръ находился подъ управленіемъ г. Черепнина. Изъ вокальныхъ исполнителей выдвинулись: только г-жа Андреева-Шкилондзъ, обладающая сочнымъ и звучнымъ сопрано, очень музыкально передавшая партію Шамаханской царицы, г. Каченовскій—типичный Додонъ, притомъ обладающій отличными, для комичнаго героя оперы, догадуй даже, талантомъ.







красивымъ голосомъ, и г. Волгинъ, который съ помощью хорошо выработаннаго фальцета легко достигаетъ тѣхъ необычайныхъ звуковыхъ высотъ (верхнее *mi*), какими композиторъ щедро унастилъ партію Звѣздочета. Общая постановка отзывалась глухой провинціей и свидѣтельствовала о полномъ неумѣніи и нежеланіи дирекціи представить оперу Р.-Корсакова въ приличномъ видѣ. Декораціи и костюмы безвкусны и случайны. И если несмотря на всѣ эти неблагоприятныя условія, впечатлѣнія отъ «новинки» (наряду съ таковыми же отъ главныхъ возобновленныхъ на казенной сценѣ оперъ) относятся къ числу наиболѣе яркихъ и острыхъ, то главной причиной этой яркости является, конечно, яркость музыкальнаго генія покойнаго композитора.

Въ концертномъ дѣлѣ количественная пальма первенства принадлежитъ, безъ сомнѣнія, Императорскому Русск. Муз. Обществу, которое, организовавъ недавно собственный оркестръ, объявило въ текущемъ сезонѣ 28 симфоническихъ концертовъ, изъ нихъ 10 историческихъ и 10 общедоступныхъ. Изъ главной серіи, такъ сказать, «нормальныхъ» вечеровъ (8 концертовъ въ Дворянскомъ Собраніи) за осеннюю половину сезона состоялось 5. Дирижерами выступали талантливый О. Фридь и молодой русскій артистъ С. Куссевицкій, онъ же превосходный контрабасистъ и основатель новаго, только что возникшаго, «Россійскаго Музыкальнаго Издательства». О дирижерскихъ способностяхъ г. Куссевицкаго пока трудно составить опредѣленное мнѣніе, потому что возможная наличность у него дирижерскаго таланта до сихъ поръ, по крайней мѣрѣ, маскируется дѣйствительнымъ отсутствіемъ опыта и не то, что сознательнымъ измѣненіемъ, а скорѣе просто незнаніемъ многихъ важныхъ традицій исполненія.

Программы концертовъ заключали въ себѣ сочиненія: Баха (Бранденбургскій концертъ *g-dur*), Бетховена («Эгмонтъ», «Леонора № 3», симфоніи 7-я и 9-я, въ финалѣ послѣдней участвовали выдающіяся вокальныя силы: г-жи Нежданова и Збруева, г.г. Собиновъ и Касторскій), Мендельсона («Фингалова пещера»), Брамса (1-я симфонія), Р. Штрауса («*Till Eulenspiegel*», едва ли не лучшая изъ симфоническихъ поэмъ этого автора),

Чайковскаго (5 симфонія «Ромео»), Р.-Корсакова («Садко»), С. Танѣва (антрактъ изъ «Орестейи»), Берліоза (увертюра къ «Бенвеннито Челлини»). Новинками явились 2-я симфонія А-dur русскаго автора, А. Гедике, и превосходная соната для скрипки solo Регера, сыгранная скрипачемъ Марто на his, послѣ исполненныхъ, согласно программѣ, довольно безсодержательной фантазіи Шумана и безцвѣтнаго скрипичнаго концерта стараго шведскаго композитора Бервальда. Симфонія Гедике очень претенціозна какъ по «программѣ» своей (1-я сцена 2-й части гетевскаго «Фауста»), такъ и по нѣкоторымъ приѣмамъ музыкальнаго письма. Но назойливая фразка духовыхъ въ началѣ «Andante» скорѣе утомляетъ слушателя своимъ однообразіемъ, чѣмъ настраиваетъ его «misterioso», какъ того хотѣлъ, очевидно, авторъ. Закрытыми звуками мѣди авторъ пользуется крайне неудачно. Тематическая бѣдность даетъ себя чувствовать во всѣхъ 4-хъ частяхъ, изъ которыхъ сравнительно болѣе интересно скерцо, написанное въ классической формѣ. Солистами на вечерахъ выступали, кромѣ названнаго блестящаго скрипача Марто, г.г. Собиновъ, Ванъ-Хульстъ (романсы Вагнера и Штрауса), г. Крейцеръ (форт. концертъ Es-dur Бетховена) и Л. Годовскій (изящное исполненіе форт. концерта E-moll Шопена, рядъ очаровательныхъ старинныхъ пьесъ Рамо, Люлли, Корелли, Лейли въ аранжировкѣ исполнителя).

19 декабря состоялся экстренный юбилейный концертъ. Оркестръ подъ управленіемъ г. Глазунова исполнилъ «Воскресную увертюру» Р.-Корсакова и 6-ую симфонию А. Рубинштейна, посвященную памяти Вел. Кн. Елены Павловны. Солировали г.г. Ауэръ (скрип. концертъ Чайковскаго), Вержбиловичъ (пьесы Давыдова), Ершовъ (арія изъ оп. «Суламию» Рубинштейна) и г-жа Есипова (фп. концертъ Аренскаго).

Изъ цикла «общедоступныхъ» симфоническихъ концертовъ (дневныхъ), устраиваемыхъ въ Большомъ залѣ Консерваторіи, осенью состоялось тоже 5. Трудъ управленія оркестромъ дѣлили пополамъ г.г. Кленовскій и Черепнинъ. Исполнялись симфоническія вещи Чайковскаго (1-я симфонія и неуравновѣшенная по формѣ, но прекрасная въ отдѣльныхъ эпизодахъ «Буря»), Глазунова

(4-ая симфонія), Бородина (1-ая симфонія), Черепнина («Изъ края въ край»), Брамса (2-ая симфонія), Свендсена (3-я норвежская рапсодія), Сень-Санса («Алжирская сюита»), д'Энди (рѣдко исполняемая интересная симфоническая «трилогія», «Валленштейнъ» — по Шиллеру), Дебюсси («Petite suite», ранняя вещь, въ которой еще мало замѣтна личность современнаго столпа французскаго «импрессионизма»). Новинокъ не было. Изъ болѣе интересныхъ солистовъ отмѣчу пианистовъ А. Дроздова, (концертъ Р.-Корсакова) и особенно Рихтера (1 концертъ Рахманинова (соната-фантазія Листа) съ его чрезвычайно красивымъ «туше» и большой проникновенностью общей передачей сочиненія. Назову также г. Мальмгренъ (віолончель), г. Исаченко (теноръ), интеллигентную пѣвицу г-жу Брикъ (меццо-сопрано).

«Историческіе» концерты, согласно самому названію, имѣли цѣлью дать слушателямъ краткій практической конспектъ по исторіи музыки. А потому характерные образцы европейскаго музыкальнаго творчества были представлены въ ихъ исторической послѣдовательности. Общая эволюція музыки, развитіе формъ, усложненіе содержанія, характеристика индивидуальныхъ творцовъ,—все это излагалось въ предшествовавшихъ концерту краткихъ популярныхъ лекціяхъ, содержаніе которыхъ соотвѣтствовало программамъ отдѣльныхъ концертовъ. Постояннымъ лекторомъ приглашенъ пр.-доц. Петербургскаго университета, г. Каль. Дирижироваль оркестромъ г. Кленовскій. Для музыкантовъ особенный интересъ представляли два первыхъ концерта. На первомъ изъ нихъ исполнены такія любопытныя произведенія, какъ «Sonata pian e forte» изъ «Simfoniae sacrae» стараго «венеціанца» Дж. Габріэли (1557—1613), увертюра къ оп. «La Rosaura» «неаполитанца» А. Скарлатти (1629—1725), увертюра къ «Армидѣ» одного изъ отцовъ французской оперы, Люлли, увертюра къ «Агриппинѣ» Генделя, увертюры Глука къ «Орфею» и «Ифигеніи». Второй концертъ былъ посвященъ: I. С. Баху (сюита № 3, D-dur), Рамо (сюита изъ оп. «Касторъ и Поллуксъ»), Генделю («Concerto grosso») и прародителю современнаго фортепіаннаго стиля, Ф. Э. Баху (симфонія D-dur). Программы и лекціи дальнѣйшихъ 4-хъ концертовъ заняты были именами Гайдна, Моцарта, Бетхо-

вена, Шпора и Шуберта, композиторовъ менѣе «старинныхъ», чаще исполняемыхъ и потому болѣе знакомыхъ намъ.

Симфоническіе концерты г. Зилоти продолжаютъ существованіе на прежнихъ основаніяхъ. Удачный выборъ солистовъ и дирижеровъ-гастролеровъ, извѣстное количество новинокъ заставляютъ забывать о значительномъ эклектизмѣ программъ, тѣмъ болѣе, что явныхъ уклоненій въ сторону сомнительнаго вкуса у Зилоти почти не бываетъ. Осенью состоялось 4 очередныхъ и 3 экстренныхъ концерта. На очередныхъ концертахъ исполнялись: концертъ d-moll Ф. Э. Баха (въ инструментовкѣ Штейнберга), увертюра къ «Похищенію изъ Сералея» Моцарта, 2-й актъ изъ «Парсифаля» Вагнера (безъ хора цвѣточныхъ дѣвъ, вокальные исполнители—гг. Ершовъ и Касторскій, г-жа Литвинъ), довольно «буржуазная» по музыкѣ вариация современнаго англійскаго автора Эльгара, роскошная, чисто «импрессионистская» по гармоническимъ приемамъ, «Испанская рапсодія» Равеля, «Лирическая поэма» и «Восточная рапсодія» Глазунова, поэтичная музыкальная картина Лядова, «Волшебное озеро», «богатырская» симфонія Бородина и пр. Совершенными новинками явились вычурныя «Variations plaisantes sur un thème grave» молодого француза Роже-Дюкасса, мало интересное «Адажіо» Лёке, прелестная «Кикимора» Лядова, достойный pendant къ его «Бабѣ-ягѣ» и «Волшебному озеру», и, наконецъ, посвященная «памяти Николая Андреевича Римскаго-Корсакова» 2-я симфонія b-moll Штейнберга, произведеніе богатое какъ непосредственнымъ мелодическимъ (тематическимъ) творчествомъ, такъ и значительной и притомъ самостоятельной гармонической, полифонической и колористической изобрѣтательностью. Любопытны, между прочимъ, удачныя попытки комбинировать цѣлостную гамму съ хроматической одновременно. Наиболѣе цѣльное и даже глубокое впечатлѣніе производитъ послѣдняя часть симфоніи. Къ числу новинокъ, можетъ быть, надо отнести и классическаго «Исламея» Балакирева, представшаго передъ слушателями въ оркестровомъ нарядѣ. Оркестровалъ пьесу г. Казелла и сдѣлалъ это искусно, но великолѣпная специфически фортепіанная поэзія «Исламея» только проиграла отъ этой операціи.

«Исламей», какъ это часто случается при опытахъ инструментовки тѣхъ вещей, которыя всѣмъ существомъ своимъ связаны съ условіями ролянаго тембра и техники, какъ-то поблѣднѣль, «устарѣль» въ общемъ рисункѣ, хотя и засверкалъ новыми красками. Большая часть названныхъ вещей прошла подъ умѣлымъ управленіемъ самого Зилоти. Дирижеромъ 1-го экстреннаго симфоническаго вечера явился знаменитый Никишъ, по обыкновенію превосходно проведшій «Эгмонта» Бетховена, симфонію C-dur Шуберта и мало извѣстную у насъ, мѣстами очень содержательную по музыкѣ, но довольно разрозненную по формѣ, 2-ю симфонію Брукнера, этого Вагнера германской симфоніи. 2-ой экстренный концертъ былъ посвященъ произведеніямъ, написаннымъ на сюжетъ «Фауста». Эта довольно-таки внѣшняя идейность программы не помѣшала, однако, интересу вечера. Исполнены были замѣчательныя «Пѣсни о Блохѣ» Бетховена, Берліоза и Мусоргскаго, «Серенада» изъ «Гибели Фауста» Берліоза, «Фаустъ» Листа, «Ночное шествіе Фауста» французскаго автора Рабо, оказавшееся новинкой, весьма посредственной по музыкальному содержанію. Вокальные номера предстали въ передачѣ Шаляпина, чье имя и послужило причиной «экстренности» всего концерта. Пѣсни Бетховена и Мусоргскаго исполнялись въ талантливой оркестровкѣ молодого русскаго композитора И. Стравинскаго. Третій экстренный концертъ прошелъ подъ управленіемъ превосходнаго голландскаго художника - дирижера Менгельберга, который дирижировалъ наизусть такими произведеніями, какъ «Коріоланъ» и 5-я симфонія Бетховена, *Verwandlung Musik* изъ 1-го акта «Парсифаля» Вагнера и «Heldenleben» Р. Штрауса. Поэма эта, столь же остроумная въ однѣхъ частяхъ своихъ («враги героя»), сколько искусственная и даже банальная («подруга героя») въ другихъ, посвящена, между прочимъ, тому же Менгельбергу.

Солистами на концертахъ Зилоти выступали скрипачи Энеско (недавно найденный 7-й концертъ Моцарта) и Бродскій (концертъ Чайковскаго), піанисты Гофманъ (концерты Ляпунова и 1-й Рубинштейна), Романовскій (интересныя «Danse sacrée et danse profane» Дебюсси, написанныя собственно для хроматической арфы) и самъ Зилоти (концертъ F-dur I. С. Баха).

Кое-что интересное можно было услышать и на дневныхъ симфоническихъ концертахъ гр. Шереметьева. Первый концертъ былъ посвященъ сочиненіямъ мастистаго дирижера русской оперы г. Направника по случаю исполнившагося въ прошломъ году (12 августа) 70-лѣтія со дня его рожденія. Второй концертъ, въ виду юбилея Императорскаго Русск. Муз. Общ., посвященъ былъ сочиненіямъ директоровъ консерваторіи: Рубинштейна, Давыдова, Азанчевскаго, Югансона, Глазунова. Въ 3-мъ концертѣ подъ управленіемъ опытнаго дирижера, г. Гольденблюма впервые исполнена у насъ цѣликомъ красивая музыка Листа къ «Прометею», а также 2-я симфонія Бородина (31 октября исполнилось 15 лѣтъ со дня рожденія композитора), его романсы въ инструментовкѣ Р.-Корсакова («Море») и Владимірова («Морская царица») и отрывки изъ «Князя Игоря». Программа 4-го концерта была составлена исключительно изъ произведеній Ц. А. Кюи, 50-лѣтіе музыкальной дѣятельности котораго (14 декабря) было отмѣчено всѣми русскими музыкальными дѣятелями и учрежденіями. Въ 5-мъ концертѣ исполнена (подъ упр. Гольденблюма) грандіозная ораторія «Самсонъ» Генделя, со дня смерти котораго въ минувшемъ году исполнилось 150 лѣтъ.

Чтобы покончить съ обзоромъ симфонической музыки, остается упомянуть еще о концертахъ Придворнаго оркестра, который подъ управленіемъ Никиша исполнялъ «Леонору № 3» Бетховена, 4-ую симфонію Брамса, увертюру къ «Тангейзеру» Вагнера, «Донъ-Жуана» Штрауса, увертюру къ «Флибустьеру» Кюи, «Франческу» Чайковскаго, 3-ю симфонію Скрябина и пр. Въ исполненіи вещей Чайковскаго и Вагнера, Никишъ попрежнему остался виртуозомъ внѣ конкуренціи.

Среди множества камерныхъ вечеровъ особенно интересны были: русскій квартетный вечеръ, гдѣ впервые исполнялся посмертный квинтетъ Р.-Корсакова В-dur для флейты, кларнета, валторны, фагота и фортепiano, и камерный вечеръ Императорскаго Русск. Муз. Общ., состоявшійся при участіи извѣстнаго парижскаго ансамбля «Société de concerts des instruments anciens».

Квинтетъ Р.-Корсакова, сочиненный еще въ 1876 г. и редактированный для публичнаго исполненія Глазуновымъ, Лядовымъ и Штейнбергомъ

(въ рукописи-копіи, найденной въ бумагахъ Р.-Корсакова, были кое-какіе пропуски и неясности), не принадлежитъ къ лучшимъ вещамъ покойнаго композитора. Впрочемъ, это замѣчаніе относится ко всѣмъ вообще инструментальнымъ ансамблямъ Р.-Корсакова. Тѣмъ не менѣе, въ каждомъ изъ нихъ, особенно въ упомянутомъ квинтетѣ, разсѣяно много отдѣльныхъ красотъ и технически затѣйливыхъ поворотовъ музыкальной мысли.

Высокое наслажденіе доставили парижскіе квартетисты. Какъ далеки, казалось бы, отъ насъ всѣ эти Бруни, Борги, Лоренцини, Монтеклэръ, чьи произведенія такъ любовно исполняетъ ансамбль Казадезюса. Какъ тускла звучность старинныхъ віолей сравнительно съ нашими скрипками и віолончелями! И все-же въ исполненіи этой старой музыки XVIII вѣка на старинныхъ инструментахъ нѣтъ ни капли археологіи. Напротивъ, неизъяснимо сладостное волненіе охватываетъ душу, когда слушаешь музыкальныя рѣчи этихъ древнихъ мастеровъ, наивно-манерныя, цѣломудренныя и тонко-чувственныя въ одно и то же время. Кто знаетъ, все ли изъ того, что плѣняетъ насъ сегодня, сохранить свою цѣнность завтра? Но мы знаемъ навѣрное, что произведенія, которыя черезъ 100—200 лѣтъ послѣ ихъ сочиненія еще не утратили способности чаровать и обольщать своею красотой нашу фантазію, что эти произведенія заключаютъ въ себѣ частицу истинной вѣчной души самого искусства. Въ концертѣ старинной музыки принялъ участіе и г. Куссевицкій, который въ симфоніи Лоренцини для віолей-д'амура и контрабаса (!) блестяще доказалъ, что и этотъ, по видимому, столь неуклюжій и неподвижный инструментъ становится гибкимъ и пѣвучимъ въ рукахъ настоящаго артиста.

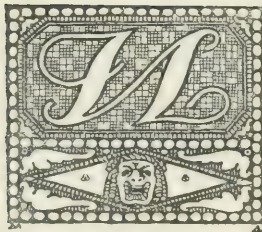
Кромѣ этихъ вечеровъ, въ ноябрѣ состоялись два камерныхъ вечера г. Зилоти. На первомъ мы услышали въ интерпретаціи самого устроителя нѣсколько замѣчательныхъ вещей Баха, впервые исполнявшихся въ Петербургѣ, именно «прелюдію и фугу» g-moll, «хораль-прелюдію» e-moll (обѣ вещи въ переложеніи Санто) и «прелюдію» къ кантатѣ № 29 (переложеніе Зилоти). Весь второй вечеръ мы наслаждались пѣніемъ г-жи Литвинь, художественно исполнившей циклъ «Dichterliebe» Шумана, «5 Gedichte»

Вагнера, «Пѣсни и Пляски смерти» Мусоргскаго, «Divinités du Styx» изъ «Альцесты» Глюка и «In questa tomba obscura» Бетховена.

Въ заключеніе настоящаго музыкальнаго обзора нельзя обойти молчаніемъ музыкальныя собранія, «Общество Друзей Музыки» (въ программахъ были такія рѣдко исполняемыя вещи, какъ восхитительный концертъ c-moll Баха для 2 фп. и струннаго оркестра и элегическая «Chanson perretuelle» «французскаго Чайковскаго», Шоссона для сопрано, фп. и струннаго квартета), серію камерныхъ вечеровъ петербургскаго скрипача Завѣтновскаго, циклъ, устроенныхъ г. Ермаковымъ, лекцій-конcertовъ по исторіи русской музыки, а также самостоятельныя концерты скрипачей Кубелика и Губермана, Собинова, пѣвицы Борманъ (программа изъ сочиненій Дюпарка, Дебюсси, Вольфа) и рядъ Clavier-Abend'овъ безподобнаго піаниста Гофмана, который свой обычный классическій репертуаръ расширилъ нынче за счетъ сочиненій Глазунова (соната b-moll) и Скрябина (соната Fis-moll).

## МОСКОВСКІЕ ТЕАТРЫ.

Н. ЭФРОСА.



БСЕНЬ—очень рѣдкій гость въ московскомъ Маломъ театрѣ. За два десятилѣтія изъ всего громаднаго ибсеновскаго репертуара на эту сцену попали лишь три драмы.

На самой зарѣ русскихъ увлеченій «скандинавскимъ Шекспиромъ», въ началѣ девяностыхъ годовъ, когда сталъ онъ у насъ властителемъ думъ и литературныхъ вкусовъ,—Малый театръ поставилъ героическихъ «Сѣверныхъ богатырей», съ Юрдисъ—Г. Н. Ѳедотовой и Орнульфомъ—К. Н. Рыбаковымъ. Эта драматизированная сага, въ которой заключены элементы настоящей, большой трагедіи и чрезвычайной романтической красоты, произвела въ Маломъ театрѣ лишь слабое впечатлѣніе и имѣла скромный успѣхъ. Отчасти было



**ВЪ МАЛОМЪ ТЕАТРѢ,****ВЪ БЕНЕФИСЪ****ГГ. ВТОРЫХЪ АРТИСТОВЪ,**

артистамъ ИМПЕРАТОРСКИХЪ театровъ  
представлено будетъ

**I**

въ первый разъ:

**ПРИВИДѢНІЯ.**

Семейная драма въ 3-хъ дѣйствіяхъ, соч. Генрика Ибсена,  
переводъ съ датскаго А. и П. Ганзенъ.

Съ участіемъ заслуженной артистки  
ИМПЕРАТОРСКИХЪ театровъ  
**Г-жи ЕРМОЛОВОЙ.**

Декорации художника А. Я. Головина

**ДѢЙСТВУЮЩЕ:**

Фру Елена Альвингъ, вдова капита-  
на и камергера Альвинга. . . . . г-жа Ермолова.  
Освальдъ Альвингъ, ея сынъ, худож-  
никъ . . . . . г. Остужевъ.  
Пасторъ Манлерсъ . . . . . г. Бравичъ.  
Столяръ Энгстралль . . . . . г. Правинъ.  
Регина Энгстралль, живущая въ домѣ  
Фру Альвингъ . . . . . г-жа Садовская 2.

Дѣйствіе происходитъ въ усадьбѣ Фру Альвингъ, на  
берегу большого фьорда въ западной Норвегіи.

Постановка режиссера **И. С. Платона.**

**II.****ЛИТЕРАТУРА.**

Ком. въ 1-мъ дѣйствіи, соч. А. Шницлера, перев. И. Х.

**УЧАСТВУЮЩЕ:**

Мargarита . . . . . г-жа Юдина.  
Клеменсъ . . . . . г. Ленивъ.  
Гильбертъ . . . . . г. Климовъ.

Начало въ 8 ч., окончаніе около 11<sup>1/2</sup> ч.





въ томъ виновато исполненіе, лишенное паѳоса, силы и трагическихъ подъёмовъ. Но главная причина лежала въ другомъ: это былъ не тотъ Ибсенъ, къ которому такъ страстно влекся въ ту пору русскій зритель. Онъ восхищался въ Ибсенѣ не большимъ художникомъ, творцомъ образовъ, но смѣлымъ идеологомъ, суровымъ критикомъ и безстрашнымъ реформаторомъ старой этики, глашатаемъ новой морали индивидуализма. Ему былъ дорогъ и важень Ибсенъ, перекладывающій весь фундаментъ жизни, расшатывающій «устои общества» и бурно воюющій съ «привидѣніями», которыя опутали и глушатъ свободную жизнь. Ибсенъ, перестраивающій понятіе о долгѣ, Ибсенъ, проклинающій съ Брандомъ, уходящій въ гордое одиночество со Штокманомъ, бунтующій противъ лжи брака и мечтающій съ Норою о «самомъ большомъ чудѣ»,—таковъ былъ герой русскихъ симпатій и увлеченій, а не оторванный отъ бурлящихъ водоворотовъ современности пѣвецъ викинговъ. Лишь позднѣе научились у насъ цѣнить и любить и этого Ибсена, разглядѣли въ его романтическихъ драмахъ все тѣ-же черты и все ту-же тоску по свободномъ и сильномъ человѣкѣ. Тогда-же показалось, что «Сѣверные богатыри» это—Ибсенъ не настоящій, ни на что не нужный. И была въ большомъ ходу плохая острота, что это—«сказка про бѣлаго медвѣдя»...

Вѣроятно, обезкураженный неудачею, Малый театръ отстранился отъ Ибсена, рѣшилъ, что это—не его драматургъ, что тутъ ему нечѣмъ воспользоваться и нечего дѣлать. Длинный рядъ лѣтъ титанъ сѣверной драматургіи оставался въ этомъ театрѣ въ совершенномъ пренебреженіи. Его произведенія московская театральная публика смотрѣла на другихъ сценахъ, чаще всего—въ Художественномъ театрѣ, иногда—на гастрольныхъ спектакляхъ. Лишь очень много лѣтъ спустя, Малый театръ включилъ въ свой репертуаръ вторую ибсеновскую пьесу—«Джона Габріэля Боркмана». Она имѣла уже гораздо болѣе счастливую судьбу и прекрасныхъ исполнителей въ главныхъ роляхъ—г-жъ Ермолову, Федотову и г. Южина, игравшаго Боркмана. Въ заключительныхъ сценахъ спектакль достигъ чрезвычайной красоты. Но этотъ успѣхъ не сблизилъ театра съ Ибсеномъ. Опять

значительный, хотя и болѣе короткій, перерывъ,—и Малый театръ въ третій разъ отважился на Ибсена, поставилъ «Борьбу за престолъ», въ которой зловѣщій епископъ Николасъ и свѣтозарный Гоконъ, два полюса человѣческой души,—можетъ быть, самые совершенные художественные образы во всемъ ибсеновскомъ театрѣ. Въ Маломъ театрѣ Гокономъ былъ г. Садовскій 2, Скуле—г. Южинъ и Николасомъ—А. П. Ленскій, игравшій его съ глубиною, проникновенностью и совершенствомъ генія. Одного такого сценическаго созданія было бы достаточно для славы мірового артиста.

Лишь теперь, въ текущемъ сезонѣ, Малый театръ къ этимъ тремъ, растянувшимся на такое большое количество лѣтъ, ибсеновскимъ постановкамъ прибавилъ четвертую—«Привидѣнія». Былъ, конечно, цѣлый рядъ разнообразныхъ причинъ, почему такъ туго прививался,—вѣрнѣе не прививался совсѣмъ Ибсенъ къ Малому театру. Не входитъ въ задачи этого очерка разбирать всю ихъ сложность и оцѣнивать, насколько было въ художественныхъ интересахъ театра жить въ такой упрямой разлукѣ съ однимъ изъ самыхъ содержательныхъ, и глубокихъ, и оригинальныхъ, драматурговъ нашего времени. Но я позволю себѣ хоть мелькомъ указать на одну своеобразную причину. Это отчасти пригодится и при дальнѣйшей бесѣдѣ спеціально о «Привидѣніяхъ» на Малой еценѣ.

Индивидуальности актеровъ данной труппы непременно и несомнѣнно вліяютъ на характеръ господствующаго репертура. Такое вліяніе можетъ оставаться незамѣтнымъ въ отдѣльныхъ случаяхъ, заслоняться другими факторами театральной жизни. Но, если отойти немного отъ пестрой смѣны явленій, взять болѣе или менѣе значительный періодъ работы даннаго театра,—вліяніе актерскихъ индивидуальностей, складовъ ихъ артистической личности непременно проступить съ достаточной выразительностью и ясностью. И, для примѣра, господство романтической драмы Шиллера и Виктора Гюго въ Маломъ театрѣ восьмидесятихъ годовъ, если не вполнѣ, то въ мѣрѣ очень значительной, было обусловлено именно артистическимъ складомъ доминировавшихъ въ труппѣ актеровъ, Ермоловъ, Ленскаго и

Южина—прежде всего. Можно бы привести подтвержденіе тому и изъ исторіи западныхъ театровъ и изъ болѣе ранней исторіи того-же Малаго или Александринскаго театра. Возможно, эту цѣль причинъ и слѣдствій нужно продлить и дальше; возможно, что самыя эти актерскія индивидуальности въ значительной степени—слѣдствіе другихъ вліяній, общественныхъ и литературныхъ, всей соціальной и духовной среды. Но для моихъ цѣлей нѣтъ нужды забираться такъ глубоко въ тайны возникновенія актерской индивидуальности. Достаточно указать ея вліяніе на репертуаръ.

Въ ту пору, когда драматургія Ибсена достигла Россіи и съ силою постучалась въ двери русскаго театра, одною изъ самыхъ опредѣляющихъ величинъ на Малой сценѣ была, конечно, М. Н. Ермолова. И ея близость къ Ибсену или отчужденность отъ него, совпаденіе или несовпаденіе ихъ строевъ должны были оказать тѣмъ бѣльшее вліяніе на судьбу Ибсена въ Маломъ театрѣ, что значительнѣйшая часть ибсеновскихъ драмъ имѣетъ въ центрѣ женскую роль и требуетъ актрисы громадной драматической силы. Безъ Ермоловой было немислимо тогда осуществленіе на этой сценѣ самыхъ значительныхъ пьесъ Ибсена.

Разсказываютъ, что какъ-то между директоромъ Художественнаго театра Вл. И. Немировичемъ-Данченко и М. Н. Ермоловой произошла такой разговоръ:

— Если-бы меня назначили управляющимъ Малымъ театромъ,—сказалъ г. Немировичъ-Данченко,—я въ первый-же день послалъ бы вамъ роли въ «Геддѣ Габлеръ», «Женщинѣ съ моря» и «Привидѣніяхъ».

— А на слѣдующій день получили бы мое прошеніе объ отставкѣ,—шутя отвѣтила М. Н. Ермолова.

Конечно, весь этотъ разговоръ носилъ характеръ шутки. Но онъ очень характерный, особенно—отвѣтъ великой артистки. И онъ нисколько не удивитъ знающихъ ее. Уже давно, когда увлеченіе ибсенизмомъ было въ своемъ разгарѣ, когда всѣ бредили Норами, Элидами, Гильдами и Геддами, пробовали заинтересовать М. Н. Ермолову этими образами, убѣдить ее играть Ибсена. Казалось, что ибсеновская женщина, полная страстнаго

протеста и героизма, рвущаяся изъ тѣхъ рамокъ, въ какія втиснула ее современность, должна получить у этой артистки прекрасное воплощеніе. Казалось, что эти образы, опаленные большимъ чувствомъ, должны внятно сказать ея артистической душѣ, властно привлечь къ себѣ. Потому что Ермолова тосковала по роли, достойной ея великаго таланта, открывающей просторъ ея громадной трагической силѣ. Артисткѣ приходилось часто тратить себя на такое мелкое будничное и поднимать до себя какихъ-то карликовъ, рядить въ красоту своего героизма, своихъ сильныхъ переживаній мѣщанокъ драматургіи. Но артистка чувствовала себя чуждой Ибсену, не находила въ себѣ нужныхъ созвучій съ аккордомъ чувствъ и идей ибсеновскаго театра. И всегда отвѣчала по существу такъ, какъ, шутя, отвѣтила г. Немировичу-Данченко.

Нелюбовь М. Н. Ермоловой къ Ибсену хорошо извѣстна въ московскихъ театральныхъ кругахъ. Извѣстно также, что разъ ее убѣдили, наконецъ, согласиться играть «Женщину съ моря», но черезъ нѣсколько репетицій артистка взяла свое согласіе назадъ. И отвѣтила категорическимъ отказомъ играть Ребекку въ «Росмерсгольмѣ», когда у нѣкоторыхъ членовъ труппы Малаго театра явилась мысль поставить эту ибсеновскую драму. Лишь одинъ разъ артистка переломила себя, свою, если можно такъ выразиться, художественную неприязнь къ Ибсену и сыграла Эллу Рентгеймъ въ «Джонѣ Габріэлѣ Боркманѣ». Я выше отмѣтилъ, что этотъ спектакль имѣлъ большой успѣхъ, и игра М. Н. Ермоловой—одна изъ главныхъ его причинъ. Но это отнюдь не примирило артистку съ Ибсеномъ, не привлекло къ его образамъ. Такъ и остались они ей чужими. Диссонансъ между авторомъ и актрисою не разрѣшился въ гармонію. Ошибочно было бы объяснять это негибкостью артистической природы Ермоловой или враждою къ новому. Въ чемъ-то, самомъ существенномъ, былъ ей чуждъ Ибсенъ, мятежь его героинь, основная окраска этихъ послѣднихъ. Что-то въ артисткѣ бунтовало противъ этихъ бунтовъ, и тотъ огонь, который горитъ въ ибсеновскихъ драмахъ, оставлялъ ее холодной. Она, искренняя и чуткая ко всѣмъ движеніямъ своей сценической природы, ясно это чув-

**ВЪ МАЛОМЪ ТЕАТРѢ,****ВЪ ПОНЕДѢЛЬНИКЪ, 30-го НОЯБРЯ,**артистами **ИМПЕРАТОРСКИХЪ** театровъ  
представлено будетъ**I.****въ первый разъ:****ЦАРЬ ПРИРОДЫ.**

Комедія въ 4-хъ дѣйствіяхъ, соч. Евгениа Чирикова.

Декорации: 1 и 2-го дѣйствій г. Цетельмана, 3 и 4-го  
дѣйствій г. Гуляшева.**ДѢЙСТВУЮЩЕ:**

Передрягивъ, Сократъ Петровичъ . . . г. Садовскій 2.  
 Софья Степановна, жена его . . . г-жа Садовская 2.  
 Петья . . . г-жа Салинъ.  
 Степанъ Никифоровичъ . . . г. Правдинъ.  
 Глафира Андреевна . . . г-жа Садовская.  
 Людмила Васильевна . . . г-жа Вышневецкая.  
 Федосья . . . г-жа Рыжова.  
 Врачъ . . . г. Яковлевъ.  
 Студентъ . . . г. Музиль.  
 М-ше Глюкъ . . . г-жа Берсъ.  
 М-г Глюкъ . . . г. Лебедевъ.  
 Городской голова . . . г. Греминъ.  
 Исправникъ . . . г. Климовъ.  
 Чинovníкъ . . . г. Худолеевъ.  
 Страховой агентъ . . . г. Лавинъ.  
 Надзиратель . . . г. Дорошенко.  
 Буфетчикъ . . . г. Гувдуровъ.  
 Лакей . . . экст. Истоминъ.  
 Дама . . . г-жа Грибунина.  
 1-я ) дочери . . . г-жа Попова.  
 2-я ) . . . экст. Салтыгина.  
 Господинъ съ кокардой . . . экст. Вишневскій  
 Господинъ въ соломенной шляпѣ . . . г. Красовскій.  
 Господинъ въ котелкѣ . . . экст. Желябужскій.  
 Старйцкъ въ напидкѣ . . . г. Полетаевъ.  
 Старушка . . . г-жа Русецкая.  
 1-й господинъ . . . г. Подонскій  
 2-й господинъ . . . г. Мартыновъ.

Садовая и клубная публика, лакеи.

Дѣйствіе происходитъ въ небольшомъ городѣ въ  
наше время.Постановка режиссера **И. С. Платона.****Начало въ 8 ч., окончаніе около 12 ч.**Билеты можно получать, съ 10-ти час. утра, въ каскѣ  
суточной продажи Малаго театра.Типографія **ИМПЕРАТОРСКИХЪ** Московскихъ Театровъ.Поставщикъ Двора Его Величества Т-во Ожород. А. А. Левансонъ  
Москва, Тверская, Мамоновскій пер., соб. дворъ





ствовала. И упрямо сторонилась. Когда я вспоминаю игру Элеоноры Дузе, итальянской Ермоловой, въ роляхъ Гедды Габлеръ и Ребекки изъ Росмерсгольма, это транспонированіе ибсеновскихъ героинь на свой ладъ, эту тусклость исполненія у артистки,—обычно гениально-трепетной.—я начинаю понимать правоту Ермоловой въ ея отказахъ отъ Ибсена... Права она, или нѣтъ, но такое отношеніе Ермоловой къ Ибсену, ея артистическая индивидуальность, чувствовавшая себя тяжело, неудобно въ ибсеновской атмосферѣ, сыграла, несомнѣнно, значительную роль въ томъ, что скандинавскій богатырь былъ такъ мало представленъ въ репертуарѣ Малаго театра.

Все, что я выше писалъ, должно показать, какой громадный и исключительный интересъ представлялъ фактъ постановки на Малой сценѣ «Привидѣній», главнымъ образомъ—М. Н. Ермолова въ роли фру Альвингъ. Потому что этотъ образъ — ибсеновскій *par excellence*; въ немъ Ибсенъ, его идеи и его бунтующія чувства выразились особенно полно и ярко. Этой своей героинѣ сѣверный драматургъ, перекладывающій фундаментъ морали и общества, отдалъ лучшія, завѣтнѣйшія свои мысли. Когда фру Альвингъ вступаетъ въ споръ съ пасторомъ Мандерсомъ, отваживается поднять голосъ противъ «долга и идеала», погасившихъ истину и радость жизни,—вѣдь это Ибсенъ споритъ со своими ожесточенными противниками, съ тѣми, которые послѣ «Привидѣній» поднимутъ противъ него и въ Норвегіи, и въ Англіи крестовый походъ, которые назовутъ его драму «рѣшительно отвратительною пьесою», «открытою клоакою», «гнилью» и еще болѣе выразительными обозначеніями и объявятъ, что рѣчи фру Альвингъ сквернятъ святыню брака, унижаютъ величіе долга и подвига, разнузываютъ въ чловѣкѣ звѣря.. И, съ другой стороны, когда фру Альвингъ признается, что крѣпко засѣли въ ней «привидѣнія», цѣпко держатъ ея мысль и ея душу пережитки старыхъ понятій,—не про себя-ли говорить это Ибсенъ, который былъ пантеистъ, славословившій радость жизни, но былъ и аскетъ, ее отрицавшій, и его, вѣдь, посѣщали «бѣлые кони Росмерсгольма», и въ крови его, по выраженію Брандеса, лежало *ein überkommenes Christenthum*...

Въ сейчасъ указанномъ діалогѣ фру Альвингъ съ пасторомъ Мандерсомъ и въ этихъ все возвращающихся «привидѣніяхъ»—пережиткахъ старыхъ этическихъ понятій—главные моменты внутренняго содержанія пьесы. Проблема физической наслѣдственности, раньше затронутая Ибсеномъ въ Ранкѣ,—второстепеннаго, даже, пожалуй, случайнаго значенія въ «Привидѣніяхъ». Эта проблема только должна, по авторскому плану, помочь проявиться истинѣ въ ея борьбѣ съ «долгомъ и идеаломъ», противъ тиранніи которыхъ направлена драма. И потому, главное лицо этой драмы,—конечно, не Освальдъ, чувствующій приближеніе Эриннїи наслѣдственности, но его мать, воительница за новую моральную правду. Если былъ Ибсенъ правъ, наполнивъ сцену картинами размягченія мозга у Освальда, то лишь потому, что черезъ ихъ отраженія въ душѣ матери ея трагедія поднимается до крайней высоты.

Можно-ли было ждать, что артистка, всегда чуждая и враждебная ибсеновской сущности, прилѣпится душой къ главнымъ чертамъ фру Альвингъ и имъ дастъ доминирующее значеніе въ своемъ исполненіи? Не естественнѣе, не послѣдовательнѣе-ли было думать, что она вступитъ въ нѣкоторую борьбу съ авторомъ и ролью, перемѣститъ центры вниманія? Кто-то изъ ибсенистовъ мѣтко опредѣлилъ, что фру Альвингъ—«Нора черезъ 20 лѣтъ», носительница опредѣленнаго, революціоннаго въ сферѣ морали міросозерцанія. Въ противность Норѣ, она не ушла отъ своего Гельмера, но осталась въ его домѣ, который, можетъ быть, не былъ «кукольнымъ домикомъ», но былъ тюрьмою для свободнаго духа, для любящаго сердца и былъ гильотиною для смѣлой жизнерадостности. Нора пошла изъ дому искать въ себѣ человѣка. Фру Альвингъ нашла его въ себѣ здѣсь, нашла подъ пробуждающими ударами жестокой жизни. Широко раскрылись у ней глаза на правду, стала она видѣть жизнь «нормальнымъ зрѣніемъ», какъ говоритъ про себя Бернадъ Шоу въ предисловіи къ одной изъ своихъ пьесъ. вмѣстѣ съ міросозерцаніемъ выковалась натура,—большая, сильная, смѣлая и гордая. Фру Альвингъ стала хозяйкой въ жизни и проповѣдницей въ пьесѣ. Но именно за эти черты и «не любитъ» М. Н.

Ермолова Ибсена, ими отпугивается отъ его женскихъ образовъ и его ролей. И такъ понятно, что имъ не даетъ она нужной силы и яркости выраженія во фру Альвингъ, сосредоточиваетъ пламенность своего таланта, глубину своихъ сценическихъ переживаній на другомъ, въ смыслѣ ибсеновскомъ—менѣе важномъ, болѣе безразличномъ. Въ ея фру Альвингъ нѣтъ, или мало, закала воительницы и силы убѣжденности. Ея фру Альвингъ—добродушная и колеблющаяся, но не выстрадавшая свои новыя вѣрованія, свою смѣлую правду. Она не страстна въ отрицаніяхъ старой лжи, нѣтъ въ ней ненависти къ тѣмъ «привидѣніямъ», которыя еще посѣщаютъ ее. Оттого второй актъ драмы, гдѣ особенно выпукло и значительно выступаютъ главныя черты фру Альвингъ Ибсена, выходитъ на Малой сценѣ наименѣе интереснымъ и увлекательнымъ, изъ центра пьесы становится какъ бы случайностью. И оттого въ спорѣ съ пасторомъ Мандерсомъ не было на сторонѣ фру Альвингъ-Ермоловой нужнаго перевѣса силы и правоты. Иногда звучали интонаціи почти виноватыя. Самыя завѣтныя свои мысли она говорила Мандерсу какъ-то застѣнчиво, выходили онѣ не опаленными, и иногда дрожала слеза въ голосѣ и взорѣ, вмѣсто огня выстрадавшей вѣры. И казалось, что фру Альвингъ—не воительница, не ведетъ упорную борьбу съ «привидѣніями», съ пережитками въ себѣ старыхъ понятій, но отдается имъ во власть, не побѣждаетъ, но подчиняется имъ. То, что Ибсену было самое дорогое и что особенно отмѣчаетъ героиню его «Привидѣній», то, за что предавали его проклятію Мандерсы скандинавской, а позднѣе англійской критики, отступало назадъ, терялось; не этимъ опредѣлялась основная окраска образа и не въ этомъ былъ центр тяжести исполненія. Можно бы выслѣдить такое отреченіе артистки отъ Ибсена на протяженіи всей пьесы.

Но фру Альвингъ—мать, безгранично любящая сына, обливающаяся за него слезами и переживающая черезъ него величайшую трагедію женщины. Эта сторона роли, оторванная отъ идей Ибсена, отъ его этического революціонизма, и привлекла все вниманіе исполнительницы, зажгла ея громадный талантъ. И эта сторона была передана съ совершенно исклю-

чительную силою, правдою и глубиною, дала пережить зрителю высшія трагическія потрясенія. И тогда, когда фру Альвингъ впервые угадываетъ страшную правду про сына, но еще не вѣритъ ей, цѣпляется за послѣднія лживыя надежды, и тогда, когда надежды эти обрываются, и мать падаетъ въ черную бездну отчаянія, и тогда, когда готова она рѣшиться на убійство сына, только бы спасти его отъ ужаса безумія, и тогда, когда сердце матери не позволяетъ ей совершить это избавительное убійство, и съ потрясающими «нѣтъ, нѣтъ!» отшвыриваетъ она ядъ,—во всѣхъ этихъ моментахъ страшной материнской трагедіи одинаково сильна артистка. Эти элементы образа и роли получаютъ у Ибсена полное господство въ третьемъ актѣ «Привидѣній». И весь онъ былъ у артистки потрясающимъ. Талантъ ея нашель точку приложенія и далъ полное художественное торжество. Зрителемъ былъ пережить часть великой муки. А эта мука, по таинственному закону искусства, который разгадываютъ двѣ тысячи лѣтъ, начиная съ Аристотеля, и никогда вполнѣ не разгадаютъ,—вмѣстѣ и великое художественное наслажденіе. И когда съ такою полнотою и силою переживается эта «мука - наслажденіе», — все забывается и все прощается, — до невѣрности Ибсену, до односторонней передачи сложнаго образа включительно.

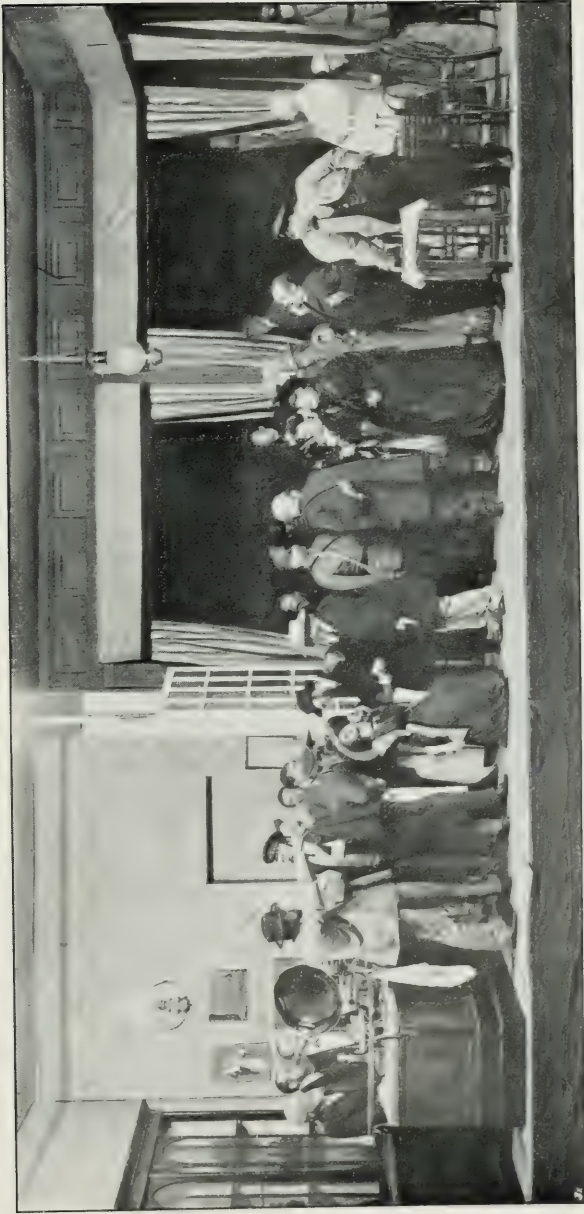
Я говорилъ выше, что центръ «Привидѣній»—фру Альвингъ, что больше всего интересовалъ здѣсь автора эпилогъ той трагедіи, прологомъ къ которой служитъ исторія Норы, и что Освальдъ съ его жестокою наслѣдственностью, расплачивающійся размягченіемъ мозга за грѣхи отца, — лишь съ второстепеннымъ въ пьесѣ значеніемъ. Актеръ, играющій этого несчастнаго юношу, обреченъ на очень тяжелую долю, на клиническую иллюстрацію. Освальдъ приходитъ въ пьесу уже съ гнѣющею сердцевиною, съ первой-же сцены онъ—подъ гнетомъ страшнаго психическаго недуга. Подъ этимъ знакомъ—вся роль, она—сжатая исторія разлагающейся души, и кромѣ этого, въ роли почти нѣтъ содержанія. Художественный вкусъ вѣрно подсказалъ исполнителю въ Маломъ театрѣ, г. Остужеву, что слѣдуетъ въ передачѣ этой *historiae morbi* быть скромнымъ и сдержаннымъ, что слѣдуетъ



СЦЕНА ИЗЪ КОМ. «ЦАРЬ ПРИРОДЫ» Е. НИРИКОВА.  
3 ДѢЙСТВІЕ.

высокую силу, правду и глубиной, дала пережить зрителю высшее драматическое потрясение. И тогда, когда фру Альвинг впервые угадывает страшную правду про сына, но еще не вбрызг ей, сблывается за последние туманные надежды, и тогда, когда надежды эти обрываются, и мать падает в черную бездну отчаяния, и тогда, когда готова она рѣшиться на убийство сына, только бы спасти его от ужаса безумия, и тогда, когда сердце матери не позволяет ей совершить это избавительное убийство, и съ потрясавшими «нѣтъ, нѣтъ!» отчаянно кричит она ядь,—во всѣхъ этихъ моментахъ страшной материнской трагедии одинаково сильна артистка. Эти элементы образа и роли получаютъ у Иосева полное господство въ третьемъ актѣ «Привидѣній». И весь актъ былъ у артистки потрясающимъ. Талантъ ее нашелъ точку приложения и далъ полное художественное торжество. Зрителю было пережить эту великую муку. А эта мука, по таинственному закону искусства, который разгадываютъ двѣ тысячи лѣтъ, начиная съ Аристотеля, и никогда выданъ не разгадаютъ,—вместѣ и великое художественное наслажденіе. И была съ такою полнотою и силою переживается эта «мука-наслажденіе» — все забывается и все прощается, — до безобразия Ибсену, до односторонней передачи сложнаго образа совершенно.

И говорить выше, что интересъ «Привидѣній» — фру Альвингъ, что больше всего интересовалъ здѣсь авторъ диалогъ той трагедіи, прологомъ къ которой служить исторія Неры, и что Освальдъ съ его жестокою насильственностью, расплачивающійся разлаганіемъ мозга за грѣхи отца, — лишь съ второстепеннымъ съ пьесѣ значеніемъ. Актеръ, играющій этого несчастнаго юношу, обреченъ на очень тяжелую долю, на клиническую иллюстрацію. Освальдъ приходитъ въ пьесу уже съ гниющимъ сердцевиною, съ первой-же сценою онъ — подлѣ гнетомъ страшнаго психическаго недуга. Подлѣ этимъ — иная роль, она — скатая исторія разлагающейся души, и прѣмъ — въ роли почти нѣтъ содержанія. Художественный вѣсь ябрь под-  
аволяющіе е ядочны ядь мол жет авен  
 скалъ возманилел въ Манномъ театрѣ, г. Остужену, что слѣдуетъ выговаривать и торжачъ этой исторіи морбі быть скрѣпнымъ и сдержаннымъ, что слѣдуетъ







избѣгать очень ужъ большой клинической вѣрности и обстоятельности. Этимъ можно, конечно, — и это не требуетъ ни особенно большихъ усилий, ни особенно большого таланта, — разбередить зрителю всѣ нервы, иныхъ довести до обморока, до истерики. Но художественно это былъ бы результатъ совсѣмъ не цѣнный. И г. Остужевъ не хотѣлъ его добиваться. Конечно, онъ не забываетъ про болѣзнь. Такъ написана роль. И въ концѣ пьесы болѣзнь выступаетъ и у г. Остужева на первый планъ, заслоняетъ все другое. Психиатру судить, въ какой мѣрѣ вѣрна тутъ у исполнителя клиническая картина. Она, во всякомъ случаѣ, даетъ большое и тяжелое впечатлѣніе. Но до этой роковой минуты, въ которую гаснетъ послѣдній проблескъ сознанія, теряется правильная рѣчь, и входитъ въ свои страшныя права размягченіе мозга, — исполнитель экономенъ на болѣзненные подробности, лишь кое-гдѣ просвѣчиваютъ онѣ, обозначая обреченнаго, *moriturus'a*. Главное вниманіе удѣлено передачѣ той трагедіи, которую создаетъ сознаніе неизбежно надвигающейся катастрофы. Этотъ страхъ, этотъ ужасъ передъ неотвратимыми этапами наслѣдственности, великая тоска обреченной юности, иногда прорывающаяся беспомощнымъ протестомъ противъ тѣхъ, которые призвали Эринній, судорожное цѣпленіе за молодость и здоровье Регины—составляли главное содержаніе исполненія г. Остужева.

Въ Маломъ театрѣ два исполнителя роли пастора Мандерса, гг. Бравичъ и Лепковскій, и два совершенно разныхъ толкованія роли. Г. Лепковскій слишкомъ довѣряетъ нѣсколькимъ словамъ фру Альвингъ про Мандерса и даетъ его слишкомъ добродушнымъ, сентиментальнымъ. «большимъ ребенкомъ». Г. Бравичъ гораздо ближе къ ибсеновскому образу и къ значенію этого послѣдняго въ идейной конструкціи пьесы, когда выдвигаетъ впередъ духовную узость Мандерса, моральную близорукость, показываетъ всю зашнурованность его души и мысли. Эти основныя черты типа, который былъ такъ ненавистенъ скандинавскому реформатору морали, передаются артистомъ съ чрезвычайною яркостью и выдержанностью и всѣ сцены пастора Мандерса выходятъ очень интересными и значительными, богатыми мѣткими подробностями.

Обѣ Регины Малаго, театра г-жи Садовская 2 и Берсъ, лишь въ малой мѣрѣ надѣлены тѣмъ свойствомъ, которое въ Регинѣ — самое существенное: силою натуры, властью плоти, голосомъ крови, тѣмъ, что знаменитый французскій натуралистъ звалъ *la bête humaine*. И тамъ, гдѣ этотъ «звѣрь» выступаетъ съ наибольшею силою впередъ, показываетъ всѣ свои когти въ послѣдней сценѣ Регины, — тамъ расхожденіе между образомъ и его передачею на сценѣ особенно значительно. Такъ у обѣихъ исполнительницъ, у г-жи Берсъ еще больше, чѣмъ у г-жи Садовской 2.

Въ предыдущихъ сценахъ г-жа Садовская умѣетъ показать лукавство Регины, ея насторожившееся вниманіе. У г-жи Берсъ — только изящная барышня, мило кокетничающая съ молодымъ бариномъ, желающая уловить его въ сѣти своей граціи. Свой замыселъ артистка выполняетъ красиво и легко, но онъ не совпадаетъ со смысломъ роли, съ чертами подлинной ибсеновской Регины. И по внѣшности образъ — слишкомъ хрупкій и нѣжный для Регины. Обликъ, даваемый г-жей Садовской, ближе къ нужному, хотя, какъ я отмѣтилъ, и онъ въ самомъ существенномъ, на чемъ надо-бы построить все исполненіе роли, лишь слабо напоминаетъ Регину автора. Гг. Горевъ и Правдинъ, играющіе поочередно отца Регины, не придавая большой выпуклости содержанію этой фигуры драмы, передаютъ его вѣрно, — г. Правдинъ — больше подчеркивая лицемѣріе, ханжество, напускную религіозность своего Энгстранда, г. Горевъ — власть вина и пронирство.

Послѣднюю новую постановкою Малаго театра въ 1909 г., вслѣдствіе того, что изъ репертуара выбыла «Анѳиса» Леонида Андреева, уже разученная труппою, оказался «Царь природы» Е. Н. Чирикова. Это — несложная жанровая картина провинціальныхъ нравовъ, передонощины, но показанной не въ мрачномъ, зловѣщемъ и трагическомъ освѣщеніи Федора Соллогуба, а въ свѣтѣ незлобиваго юмора. Такія провинціальныя картины всегда хорошо удаются автору «Ивана Мироныча» и «Марьи Ивановны». Удались и въ послѣдней комедіи. Изображенія его эскизны, подробности анекдотичны, и пьеса не поднимается до степени большой комедіи нравовъ. Но эскизы сдѣланы умѣлою и увѣренною рукою, говорятъ о наблюдатель-

ности и талантливости жанриста. И тотъ анекдотъ о чиновникѣ контроля, который хотѣлъ полетѣть на воздушномъ шарѣ и тѣмъ взбаламутилъ всю свою нору,—не только смѣшной анекдотъ. Въ немъ—выраженіе хотя и наивное, убогое, протеста противъ засыпающей соромъ, затягивающей тиною жизни, выраженіе порыва къ лучшему и болѣе смѣлому. Г. Чириковъ всегда любитъ выслѣживать эти маленькія искорки робко зажигающагося протеста и умѣетъ разглядѣть въ нихъ отраженіе дѣйствительнаго пробужденія души, «святого недовольства». Чиновникъ Передрягинъ—та же Марья Ивановна. И для него полетѣть на шарѣ, хоть такъ вознестись надъ грязнымъ соннымъ городомъ и почувствовать себя «царемъ природы»—своего рода «творимая легенда», говоря языкомъ Ө. Соллогуба, своего рода: «хочу быть дерзкимъ, хочу быть смѣлымъ». Какъ и въ лужѣ отражается солнце, такъ и въ этомъ передрягинскомъ рѣшеніи «полетѣть»—отражается все то-же великое порываніе къ лучшему, къ преодоленію инерціи жизни... Оттого, что формы, въ которыя одѣвается «святое недовольство», это главное бродящее начало,—такія узенькія, смѣшныя, каррикатурныя, оттого что порыванія Передрягиныхъ ввысь способны сложить лишь водевиль,—смыслъ жизненной трагедіи не улечучивается, только дѣлается еще болѣе унылымъ, тоскливымъ. И ужъ не хочется смѣяться, когда старанія передрягинской тещи имѣютъ успѣхъ, когда вмѣшивается исправникъ, и чиновникъ остается на землѣ, а шаръ уносится подъ облака съ одной mademoiselle Глюкъ...

Въ рамкахъ печальнаго анекдота авторъ показываетъ цѣлый рядъ характерныхъ, хотя и въ маленькомъ масштабѣ написанныхъ фигурокъ. И Малый театръ прекрасно использовалъ весь этотъ жанровый матеріалъ, почти каждой фигурѣ придавъ большую выразительность и сочеталъ ихъ въ очень живую типичную картину въ томъ клубномъ скандалѣ, которымъ завершился третій актъ «Царя Природы». Особенно великолѣпна, такъ и сверкаетъ красками передрягинская теща въ исполненіи О. О. Садовской. Все въ немъ идеально-правдиво и все насыщено тѣмъ заразительнымъ комизмомъ, предъ которымъ безоруженъ даже самый зако-

ренѣлый иппохондрикъ. Всѣ сцены О. О. Садовской идутъ подѣ несмолкающей смѣхъ зрительной заты, хотя нигдѣ артистка не нажимаетъ комическихъ педалей, и вездѣ средства ея такъ просты и чисты. Но непосредственный комизмъ такъ и бьетъ ключемъ, горитъ въ каждой интонаціи, въ каждомъ мимическомъ движеніи.

Изъ сдѣланной выше коротенькой характеристики пьесы видно, что въ Передрягинѣ, который черезъ аэростатъ mademoiselle Глюкъ хочетъ стать «царемъ природы»,—двойное содержаніе. Онъ—и кость отъ кости, плоть отъ плоти медвѣжьяго угла, но онъ—и начало протестующее, отрицаніе этого угла, его уклада, его затхлой атмосферы. Нельзя поставить его на какой-нибудь пьедесталь, осѣнить героизмомъ и трагизмомъ. Но нельзя и совсѣмъ уронить въ пыль обывательщины, разсѣять всякое осѣненіе. Г. Садовскій 2 хорошо избѣгаетъ обѣихъ невѣрныхъ крайностей, удачно сочетаетъ оба элемента. И это отчетливо выраженное сочетание дѣлаетъ его Передрягина интереснымъ и заставляетъ со вниманіемъ и сочувствіемъ слѣдить за маленькою обывательскою трагедіею, за тѣмъ, какъ изъ-подѣ сѣраго пепла вспыхиваютъ искорки «личности». Слѣдуетъ отмѣтить, что этотъ сезонъ вообще значительно помогъ артисту показать себя, свою большую способность къ сценическимъ характеристикамъ. И въ Самозванцѣ, и въ Меричѣ, и въ Передрягинѣ внятно говорила эта способность. Раньше всегда почти схематичный, искренній въ чувствахъ, но тусклый и однообразный въ жанрѣ, онъ проявилъ большую гибкость и умѣлъ придать опредѣленную, интересную индивидуальность каждому изъ своихъ образовъ, умѣлъ дѣлать свои фигуры характерными.

Въ гораздо меньшей степени, по крайней мѣрѣ—въ роли Передрягиной, измызгавшей свою молодость души въ семейныхъ заботахъ и хозяйскихъ хлопотахъ, удается это г-жѣ Садовской 2. Именно эта замызганность не проступаетъ въ ея исполненіи. И остается, не расцвѣченный жанровыми красками, контуръ, схема страдающей жены? Правдинъ, въ роли старика-отца, отлично показываетъ и уцѣлѣвшее среди всего сора маленькаго обывательскаго существованія золотое сердце, и, если можно



СЦЕНА ИЗЪ КОМ. «ЦАРЬ ПРИРОДЫ» Е. МИРИКОВА.  
4 ДѢЙСТВІЕ.

впечатления сезона.

любимый интонационность. Не в цене Ф. Ф. Садовской идти под несмолкающей тяжестью приподнятой латы, хотя индустриальный артистизм не позволяет комично выискивать перемены и веселые средства на тактике притягивания и чистоты. Но непосредственный контакт так и бьет клавишу, притягивает в каждый интонации, в каждом мимическом движении.

Эта сдвинутая выше коротконожка характеристики пьесы видно, что в Передрагину, которая через адреналин пладемоиселле Глюкье хочет стать «светом природы» — двойное творение. Огонь — и кость от кисти, как от плоти медведя, но огонь — и начало протестующее, отрицание того огня, его склад, его интеллигентной атмосферы. Нельзя поставить его на какой-нибудь вымысел, забыть героизм и трагизм. Но пьеса и сама уронит ее как обязательный элемент. И Садовская и Меричи и Передрагина инстинктивно инстинктивно сочетает оба элемента. И это отчетливо выраженное сочетание делает его Передрагина интересным и заставляет со вниманием и с участием следить за маленькою обывательскою трагедией, за тем, как из-под срага пелла выхивают искорки «личности». Следует отметить, что этот сезон вообще значительно помог артисту показать свои свои большую способность к сценическому характеру. И в Садовской, и в Меричи, и в Передрагине видно гонориле эта способность. Там же всегда почти счастливый, искренний в чувствах, в гриме и воображении в жести, они проявляют большую гибкость и гибкость имиджа определенную, инстинктивную индивидуальность каждому из своих образов, умелъ дѣлать свои фигуры характерными.

По поводу меньшей степени, по крайней мере — в роли Передрагиной, выискивая свою молодость — уши в семях заботы и любви, своего счастья, удается это роль Садовской. И остается, не развешенный характерный образ — контур, скелет страдательной жемчужины. Правильно, в роли старика-деда, озабоченный выискиванием и ублажением среди всего мира маленького обывательского существование — выискивание, и, если можно







такъ выразиться, отрывку былого идеализма, давнихъ студенческихъ мечтаній и порываній. Среди цѣлаго множества крохотныхъ эпизодическихъ фигурокъ, которыя складываютъ картину провинціального захолустья, особенно выдвигаются исполнителями, г.г. Климовымъ и Худолеевымъ, исправникъ и злопыхательствующій, всегда подогрѣтый виномъ, чиновникъ, сослуживецъ Передрягина. Въ обоихъ есть карриатура, потому что такъ они написаны авторомъ, но карриатура художественная. Особенно цѣльно, выдержанно и ярко играетъ г. Климовъ. Было бы долго перебирать другія эпизодическія фигуры «Царя Природы». Своимъ сочетаніемъ онѣ даютъ отличный фонъ для исторіи о несостоявшемся полетѣ Передрягина, которому такъ и не суждено было стать хоть на короткіе часы «царемъ природы» и вознестись надъ заборами и крышами своего города...

Большое событіе московской театральной жизни — «Мѣсяць въ деревнѣ» въ Художественномъ театрѣ. Реставрировавъ въ предыдущіе сезоны Грибоѣдова и Гоголя, театръ реставрировалъ теперь Тургенева. И сдѣлалъ это съ еще большею удачею, съ большимъ художественнымъ совершенствомъ, не забывъ и внѣшней оболочки произведенія, много потративъ вниманія на картину быта, но главныя силы отдавъ выраженію стиля Тургенева и души его комедіи. По выдержанности характера произведенія, по благородной простотѣ и тонкому вкусу его сценическаго возсозданія, по освобожденности отъ всякихъ чрезмѣрностей это — лучшая постановка Художественнаго театра и съ несомнѣнностью знаменуетъ его движеніе впередъ, все дальше отъ нѣкоторыхъ раннихъ заблужденій этого молодого театра. Всѣ театральныя средства соединились въ стройной и строгой гармоніи, въ спокойной художественной уравниловкѣ и великолѣпно передали то, что — стиль Тургенева, что — душа и лучшая поэтическая сущность его творчества.

Съ перваго-же момента, какъ раздвинулся занавѣсъ и показалъ комнату въ Ислаевскомъ помѣщичьемъ домѣ, съ двумя живописными группами его обитателей, облитуя жаркимъ лѣтнимъ солнцемъ, обдала зрителя атмосфера эпохи, захватили ея настроеніе и ея колоритъ. Такъ безупречно и

художественно тонка вся внѣшняя картина дворянскаго гнѣзда сороковых годовъ, со всѣми красивыми живописными подробностями внѣшняго быта, въ его мебелировкѣ, модахъ, гримахъ. Художественный театръ—уже испытанный мастеръ такихъ картинъ, такихъ реставрацій. И онъ выполнилъ это безупречно, съ полнымъ знаніемъ и вкусомъ, воспользовавшись декорационными услугами: талантливаго и отлично знающаго и чувствующаго эпоху г. Добужинскаго. Ни одна деталь не диссонировала съ цѣлымъ. И ничто, какъ это бывало иногда раньше, хотя бы въ постановкѣ «Горя отъ ума», не вылѣзало изъ рамы, не было доведено до крайности, до показной эффектности, до вычурности. Это—достоинство, такъ сказать, отрицательное. Но нельзя его не подчеркнуть. Потому что его отсутствіемъ или недостаточностью страдалъ раньше Художественный театръ, и это значительно портило его работу.

И еще важнѣе, что театръ «мертвую» часть спектакля отнюдь не поставилъ въ красный уголъ, не сдѣлалъ ее сколько-нибудь доминирующею, но оставилъ, какъ того требуетъ природа и смыслъ сцены, въ значеніи служебномъ. Фонъ не убивалъ картины,—только служилъ ей. И былъ не просто «быть» сороковыхъ годовъ и дворянскаго гнѣзда, но былъ онъ данъ такъ, какъ пережить Тургеневымъ, какъ претворился въ душѣ писателя, въ его поэзіи; сохранилась вся тонкая и грустная прелесть и весь застѣнчивый лиризмъ, какимъ Тургеневъ окружилъ свои изображенія. Мы смотрѣли на «Мѣсяць въ деревнѣ», на романъ Натальи Петровны съ Ракитинымъ и Бѣляевымъ, на юношескую трагедію Вѣрочки сквозь дымку тургеневской грусти и тургеневскаго къ нимъ отношенія. Та атмосфера, которая окружала зрителя съ первыхъ же шаговъ этого спектакля, не распадалась до его конца. И зритель властно уносился въ былое, купались всѣ чувства въ его своеобразной красотѣ, хотя «дѣйствіе» пьесы и не всегда захватывало съ достаточною силою.

Причина этого послѣдняго, недостаточнаго захвата, отчасти—въ самомъ Тургеневѣ, который и самъ никогда не считалъ себя драматургомъ, плохо справлялся съ драматургическою техникою, умѣлъ лишь слабо исполь-

зовать эффе́кты положенія и быть экономнымъ въ передачѣ «дѣйствія». Художественный театръ играетъ «Мѣсяцъ въ деревнѣ» съ довольно значительными купюрами, больше всего—въ огромныхъ монологахъ. Но театръ не могъ, конечно, гильотинировать цѣлыя сцены, кончать акты тамъ, гдѣ имъ слѣдовало бы кончаться, но гдѣ самъ Тургеневъ не хотѣлъ остановиться и, дойдя до точки высшаго напряженія акта, длилъ его ослабляющими впечатлѣніе дополненіями. И вниманіе зрителя непремѣнно разсѣивалось, сила впечатлѣнія и мѣра взволнованной заинтересованности падали. Однако, не вся вина за такіе результаты—въ самой пьесѣ, въ ясныхъ несовершенствахъ ея структуры. Часть вины за то лежитъ и на исполненіи, на нѣкоторыхъ отдѣльныхъ исполнителяхъ. Всѣ, развѣ за самыми небольшими исключеніями (напримѣръ, г. Грибунина, игравшаго Шпигельскаго больше по Гоголю), были безупречны въ смыслѣ стилиа и во внѣшнемъ обликѣ и въ манерѣ игры. Но не всѣ переживали сильно и заразительно, такъ чтобы ихъ чувства, ихъ переживанія, ихъ страданія отдавались въ воспринимающей средѣ, въ зрительной залѣ. И отдѣльные моменты пьесы, иногда—очень важные были переданы безъ нужной силы, блѣднѣе и слабѣе, чѣмъ допускаетъ тургеневское письмо. Обыкновенно расплывающаяся, пьеса въ нѣкоторыхъ точкахъ сгущается. Таковы двѣ сцены Натальи Петровны, въ 4-мъ актѣ, съ Вѣрочкою, вдругъ ставшею ея соперницею, и съ Бѣляевымъ, какъ вѣтеръ ворвавшимся въ тихую печально-красивую жизнь Ислаевой. И эти сцены могутъ захватить очень сильно, если не потрясти, то взволновать. Такое громадное волненіе вызывали онѣ въ исполненіи М. Н. Ермоловой и М. Г. Савиной. Но не дали его въ исполненіи г-жи Книпперъ, Натальи Петровны Художественнаго театра.

Г-жѣ Книпперъ дано переживать на сценѣ сильныя чувства, большія потрясенія. Стоитъ указать въ доказательство на исполненіе ею роли Маши въ «Трехъ сестрахъ» или Терезиты въ «Драмѣ жизни». Но сердечную драму Ислаевой, уставшей отъ «былого романа» съ Ракитинымъ, вступившей въ свою изящную и немного чопорную душу настоящую, жаркую любовь и испугавшуюся этого неожиданнаго урагана,—эту драму артистка не

сумѣла принять въ себя. Не зажегся тутъ ея темпераментъ, не пришли въ нужное движеніе ея чувства. И все время, даже въ моменты наибольшаго напряженія драмы, вѣяло холодкомъ. Можетъ быть, артистка слишкомъ боялась разбить «стиль» образа, думала, что онъ—слишкомъ хрупкій, чтобы выдержать сильный напоръ большихъ и искреннихъ, забывшихъ охорашиваться чувствъ. Или думала, что Наталья Петровна и не умѣетъ сколько нибудь сильно чувствовать? Что и въ романѣ съ «русскимъ учителемъ» больше любитъ собою, охорашивается? Но Наталья Петровна—только ученица Ракитина, но не Ракитинъ. И не такъ думалъ Тургеневъ, какъ думаетъ г-жа Книпперъ, когда изображалъ кризисъ этой женской души, такъ поздно полюбившей.

Недостаточно удалась исполнительницѣ и обаятельность Натальи Петровны, въ которой все такъ тонко, изысканно и тихо-поэтично, у которой—красивыя чувства и красивый умъ. Въ ней—прелесть сердца, благородство природы и красота грусти. Ее такъ нѣжно любить Тургеневъ. И эта обаятельность умалчалась въ передачѣ г-жи Книпперъ. Было изящество, бывали мягкія ласкающія ноты въ голосѣ. Но была нѣкоторая суровость, сухость, не вѣяло нѣжностью сердца и благородствомъ духа. И была Наталья Петровна старше, въ порѣ осенняго отцвѣтанія, хотя у Тургенева ей только 29 лѣтъ, и врядъ-ли она сама вѣритъ своимъ словамъ, когда называетъ себя «старухой».

И въ исторіи любви Натальи Петровны, хотя и были показаны всѣ ея этапы, не все было выражено ясно или ярко. Помните вы замѣчательную фразу Ислаевой: «здравствуй, вѣтеръ!» Въ немъ, вѣдь, привѣтъ новой жизни, которая пришла съ Бѣляевымъ, новой любви, которая еще не вполне признана, но которая уже вошла въ сердце и стала его прекраснымъ господиномъ. Хочется, чтобы все это чувствовалось въ обращеніи къ вѣтру, чтобы это было шире, съ бѣльшимъ порывомъ къ душевному простору, съ бѣльшимъ обнаруженіемъ безотчетной, но уже властной радости. И потомъ, когда любовь стала уже несомнѣнностью, когда такъ и заливаютъ она счастливою тревогою, омолодила всю Наталью Петровну,—



Г-ЖА МАСАЛИТИНОВА. [ (ӨЕДОСЬЯ). [

Г. САЗОНОВЪ. (СТУДЕНТЪ).

Г. ПРАВДИНЪ. (СТЕПАНЪ НИКИФОРОВИЧЪ).

Г. ЛЕНИНЪ. (ПЕРЕДРЯГИНЪ).

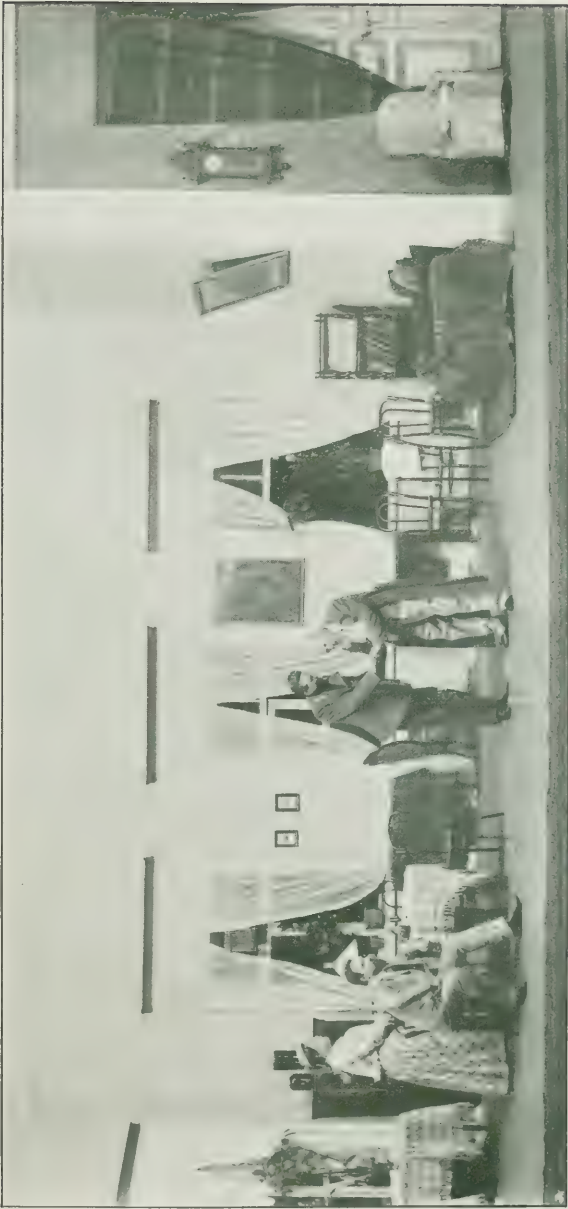
КОМ. «ЦАРЬ ПРИРОДЫ» Е. ЧИРИКОВА (2 АКТЪ).

раскатывляя сезона.

... в нужное движение ее чувства. И все время, даже в моменты наибольшего напряжения драмы, въяло холодкомъ. Можетъ быть, артистка слишкомъ боялась разбить «стиль» образа, думала, что онъ—слишкомъ хрупкій, чтобы выдержать сильный напоръ большихъ и искреннихъ, забывшихъ охорашиваться чувствъ. Или думала, что Наталья Петровна и не умѣетъ сколько нибудь сильно чувствовать? Но и въ романѣ съ «русскимъ учителемъ» больше любитъ себя, наслаивается? Но Наталья Петровна—только ученица Ракитина, не не Ракитинъ. И не такъ думалъ Тургеневъ, когда думаетъ г-жа Книпперъ, когда воображалъ кризисъ этой женской любви, такъ поздно пол...

Недостаточно удалась исполнить живѣ и обаятельностью Натальи Петровны, въ которой все такъ тонко, изысканно и тихо-поэтично, у... Вдоль... благородства... и красота грусти. Не такъ нѣжно любить Тургеневъ. Е... умалится въ передачѣ г-жи Книпперъ. Было изящество, бывали мягкія ласкающія ноты въ голосѣ. Но была нѣкоторая... была Наталья Петровна старше, въ порѣ осенняго отцвѣтанія... Тургенева ей только 29 лѣтъ, и врядъ-ли она сама вѣритъ своимъ словамъ, когда называетъ себя «старухой».

И въ исторіи любви Натальи Петровны, хотя и были показаны всѣ... гелъную фразу Ислаевой: «здравствуй, вѣтеръ!» Въ немъ, вѣдь, привѣтъ новой жизни, которая пришла съ Бѣляевымъ, новой любви, которая не вполне сознана, но которая уже вошла въ сердце и стала его краснымъ господиномъ. Хочется, чтобы все это чувствовалос...







хочется, чтобы это было свѣтло, чтобы была вся поэзія момента. У г-жи Книпперъ—лишь намеки, слабо пережито, тускло. Я уже отмѣтилъ неудачу исполнительницы въ двухъ боевыхъ сценахъ четвертаго акта. Блѣдно прозвучало обращенное къ Бѣляеву «останьтесь», не было въ этомъ рокового рѣшенія. И не было заливающего свѣта счастья, обновившейся весны въ первомъ выходѣ пятаго акта. Оттого, отъ отсутствія нужнаго контраста, не дало нужнаго впечатлѣнія и послѣднее разочарованіе, послѣднее крушеніе, когда узнала Наталья Петровна, что Бѣляевъ уѣхалъ; снова смѣнилась расцвѣтшая было весна унылою осенью, и «все пришло опять въ порядокъ». Такъ самая важная, и въ смыслѣ драматическомъ, и въ смыслѣ психологическомъ, фигура «Мѣсяца въ деревнѣ» умалилась въ своемъ значеніи и въ своей красотѣ, вышла наименѣе интересною, наименѣе трогательною и волнующею во всемъ спектаклѣ.

Неизмѣримо больше повезло всѣмъ другимъ Тургеневскимъ лицамъ. То, чего не хватало Натальѣ Петровнѣ: искренности и силы переживаній, было въ полной мѣрѣ у молодежи Ислаевского дворянскаго гнѣзда, у Вѣрочки—г-жи Кореновой и у Бѣляева—г. Болеславскаго. Въ Вѣрочкѣ—главное обаяніе юности, невинности, наивности. И это было передано исполнительницей со всею застѣнчивою граціею, со всѣмъ ароматомъ юности и непосредственности. Пока Вѣрочка была дѣвочкой, наивно радовалась бытію и первымъ робко забрежившимъ лучамъ несознанной любви, пока она смущалась, рдѣла и плакала оттого, что любить,—это было прелестно, такъ искренне, такъ просто и такъ трогательно. Вся поэзія наивности и первой юности. Но жизнь въ однѣ сутки выросила изъ дѣвушки женщину, ранила въ самое сердце, зажгла бунтъ гордости, потомъ уронила въ трагическую покорность. Исполнительница не поспѣвала за этимъ быстрымъ нарастаніемъ трагическаго содержанія роли, не хватало у нея драматическаго темперамента, паѳоса горя. Но Вѣрочка вернулась къ тихой тоскѣ—и опять къ г-жѣ Кореновой вернулись искренность, простота и трогательность.

Бѣляева Художественный театръ довѣрилъ начинающему актеру, г. Болеславскому. Это былъ большой рискъ, но театръ угадалъ талантли-

вость, искренность, темпераментъ. Они вполне побѣдили неумѣлость. Исполненіе г. Болеславскаго было счастливо отмѣчено безупречною простотою, подкупающею непосредственностью, бьющею черезъ край силою молодости. Его Бѣляевъ былъ живой, безъ всякихъ подмѣсей театральности, привлекательный въ своей угловатости, ясный въ своихъ юныхъ чувствахъ, милый и трогательный въ своемъ смущеніи передъ красавицей Ислаевой и въ своей грубоватой правдѣ, въ своей громадной радости жизни. А когда пришла пора сильнымъ чувствамъ,—заклокотала въ немъ разбуженная страсть, зажгла глаза, перехватила молодой голосъ.

Самымъ совершеннымъ по тонкости рисунка и по благородству приемовъ игры было исполненіе роли Ракитина г. Станиславскаго. Онъ сдѣлалъ здѣсь очень смѣлый опытъ почти полнаго отреченія отъ привычныхъ выразительныхъ средствъ и приемовъ актерскаго искусства, довелъ экономію жестовъ и интонацій до крайняго предѣла. Всѣ переживанія Ракитина были опущены очень глубоко. И зритель, невнимательный, доступный впечатлѣніямъ лишь яркимъ, могъ, пожалуй, принять все это исполненіе за тусклое, безсодержательное и монотонное. Но г. Станиславскій не побоялся такого суда, рассчитывая на большую внимательность. А она не могла не увидать подъ внѣшнею неподвижностью движенія чувствъ. И такая манера передачи такъ шла къ Ракитину, была въ такой художественной гармоніи съ содержаніемъ этого образа. Не только игра, но и образъ получилъ чрезвычайное изящество, высокую артистичность. Чувствовались и сороковые годы, и дворянская складка, и привычка жить мыслью и красотой, и отвычка жить сильнымъ, неразложеннымъ чувствомъ. Былъ эстетъ, изысканный во всемъ, въ чувствахъ и въ словѣ, красиво-усталый и пренебрежительно-снисходительный къ жизни. И отличная для всего этого внѣшняя оболочка. Въ богатомъ стилемъ спектаклѣ Ракитинъ К. С. Станиславскаго—самая стильная фигура.

Театръ Незлобина за отчетный срокъ поставилъ «Черныя маски» Леонида Андреева и «Шлукъ и Яу» Гауптмана,—пьесу написанную давно, но на столичныя русскія сцены не попадавшую. Андреевская драма о не-

счастливымъ герцогъ Лоренцо ставитъ театру задачи совершенно неосуществимыя. Это можно было сказать и à priori. И это подтвердили обѣ попытки инсценировать «Черныя маски»,—петербургская, сдѣланная въ прошломъ году въ театрѣ Комиссаржевской, и московская, въ театрѣ Незлобина. Какъ бы ни рѣшать вопросъ о реализмѣ на сценѣ, какъ бы ни расширять ея возможности,—нельзя включить въ рамки театра кошмаровъ «Черныхъ масокъ». Перенесенная на подмостки, воплощаемая въ лицедѣйствѣ, черная безумная греза герцога изъ Спадары непремѣнно грубѣетъ, конкретность губитъ ея мучительную трепетность. Фантазія, обреченная плестись среди сценическихъ декораций, бутафорій, костюмовъ, главное—среди актеровъ съ опредѣленными ликами и голосами, утрачиваетъ всю свою таинственную значительность. Потому что приходится одѣвать въ опредѣленные, очерченные образы то, что подобной четкости, такихъ грубыхъ одеждъ не терпитъ. Сцена силится поспѣть за полетомъ взбаламученнаго воображенія автора, истощаетъ свою выдумку, мечется отъ одного театральнаго ресурса къ другому. И все время, несомнѣнно, чувствуетъ полную безнадежность. Оттого въ театрѣ Незлобина такъ часто прибѣгали къ темнотѣ, топили все въ неразличимомъ мракѣ, давая тѣмъ просторъ фантазіи самого зрителя, и такъ широко пользовались услугами музыки. Почти весь спектакль шелъ подъ музыкальный аккомпаниментъ. И, не замѣчая того, театръ тѣмъ расписывался въ безсиліи осуществить «Маски» собственно—театральными средствами...

Безсиленъ въ данномъ случаѣ не театръ Незлобина, показавшій и въ этомъ спектаклѣ хорошую режиссуру, много талантливой выдумки и вкуса,—безсиленъ вообще театръ. И безцѣльно его насиловать. Пускай «Черныя маски»—произведеніе громадной значительности, глубины, смѣлыхъ проникновеній въ тайны души, геніальныхъ отгадокъ. Но замыслы автора облечены въ такія формы, которыя—не для театра, на немъ, его средствами не осуществимы. И всѣ большія усилія Незлобинскаго театра были потрачены безъ результата. Тѣмъ меньше слѣдовало этому театру тратить себя на «Черныя маски», что въ его труппѣ нѣтъ трагическаго актера. А именно такой

актеръ, и большого масштаба, необходимъ для роли герцога Лоренцо. Роль, вообще колоссально-трудная, прежде всего требуетъ громадной нервной силы. Лоренцо Незлобинскаго театра, г. Лихачевъ, лишень именно ея. И совершенно не умѣеть справляться съ тѣми напряженіями душевныхъ страданій, изъ которыхъ сложена вся роль. Его Лоренцо — только простодушный юноша, наивный, ласковый и добрый, который кротко улыбается и тихо плачетъ. Все истинное содержаніе роли осталось за бортомъ исполненія.

Театръ много лучше справился съ другой своей постановкой, съ пьесой Гауптмана, написанной съ большимъ талантомъ, такъ теперь измѣнившимъ этому драматургу, и большимъ остроуміемъ и оригинальностью. Буффонада сочетается съ глубокою и мрачною мыслью. И чѣмъ дальше развивается эта буффонада, тѣмъ сильнѣе вызываемая ею жуткія чувства. Сказка о бродягѣ, которому навязали мысль, что онъ—князь, властитель, какъ будто такая беззаботная, подводитъ вплотную къ одной изъ самыхъ большихъ проблемъ, о жизни-обманѣ, о призрачности счастья.

Эту сказку въ театрѣ Незлобина поставили «на сукнахъ», такъ какъ играли при Шекспирѣ, съ отреченіемъ отъ декораций. Ихъ отсутствіе не мѣшало воспринимать пьесу и потому въ данномъ спектаклѣ явилось достаточно оправданнымъ, хотя и не достаточно убѣдительнымъ для какихъ-нибудь обобщеній. Мой обзоръ и такъ вышелъ слишкомъ обширнымъ, чтобы останавливаться на «теоріи» этой постановки и дѣлать изъ нея принципиальные выводы. Ограничусь лишь сдѣланнымъ, самымъ короткимъ замѣчаніемъ. Вредили спектаклю не «сукна», а отсутствіе продуманнаго до конца режиссерскаго плана, спутанность стилей, въ которыхъ велось исполненіе. Играли то какъ Мольера, то какъ Шекспировскую комедію, то какъ Виктора Гюго. И часто эти пестрые разнообразные клочки не только смѣняли одинъ другой, но и сосуществовали, давая диссонансы, смущая разноголосицей, портя отличное, очень выразительное и правдивое исполненіе обѣихъ главныхъ ролей: г.г. Нероновымъ—Яу и г. Аслановымъ—Шлука. У обоихъ—настоящій комизмъ и большое чувство художественной мѣры,



Г. САШИНЪ ВЪ РОЛИ ПОЛУНИНА И Г-ЖА НИКУЛИНА ВЪ РОЛИ ЕКАТЕРИНЫ ВЪ ПЬЕСИ «ЖЕНЬ» АЙЗМАНА.

детство и болящего масштаба, необходимым для роли герцога Лоренцо. Роль, вообще говоря, трудная, прежде всего требует громадной нервной силы. Лоренцо Неаполитанского театра, г. Лихачевъ, лишенъ именно ея. И совершенно не удается справиться съ тѣми напряжениями душевныхъ страданий, для которыхъ сложена вся роль. Его Лоренцо — только простодушной юноша, наивный, ласковый и добрый, который кротко улыбается и тихо плачетъ. Все истинное содержание роли осталось за бортомъ исполнения.

Театръ много лучше справился съ другою своею постановкою, съ пьесой Гауптмана, написанной съ большимъ талантомъ, такъ теперь изменившимся этому драматургу, а большимъ остроумиемъ и оригинальностью. Буффонала сочетается съ глубокимъ и мрачною мыслью. И чѣмъ дальше развивается эта буффонала, тѣмъ сильнее вызываемая ею жуткія чувства. Сказка о брѣвнѣ, которому вѣздаетъ мысль, что онъ — князь, властитель, какъ будто такая беззаботная, доводитъ вплотную къ одной изъ самыхъ большихъ проблемъ, о жизни, о смерти, о призрачности счастья.

Эту сказку въ театрѣ Неаполитанскомъ поставили «на сукнахъ», такъ какъ играли при Шакомарѣ, съ отсутствиемъ отъ декораций. Ихъ отсутствие не мешало воспринимать пьесу и потому въ данномъ спектаклѣ явилось достаточно оживленнымъ, хотя и не достаточно убѣдительнымъ для какой-нибудь обобщеній. Мой обзоръ вѣтъ вышелъ слишкомъ обширнымъ, чтобы останавливаться на «теоріи» этой постановки и дѣлать изъ нея принципиальные выводы. Ограничусь лишь замечаніемъ, самымъ короткимъ замечаніемъ. Вредили спектаклю не «сукна», а отсутствие продуманнаго до конца режиссерскаго плана, спутанность дѣйствій, въ которыхъ велось исполненіе. Играли то какъ Мольера, то какъ Шекспировскую комедію, то какъ Пастера Гюго. И часто эти пестрые разнообразныя клочки не только смѣшались одна съ другою, но и сосуществовали, давая диссонансы, звуча многоголосицей, портя отличное, очень выразительное и правдивое исполненіе отдельныхъ главъ ролей: г. Героновымъ — Яу и г. Аслановымъ — Шлука. А также — настоящий комизмъ и большое чувство художественной мѣры,







удерживающее отъ подчеркиваній, обезпечивающее, при талантѣ, и мягкость и, вмѣстѣ, выпуклость сценическихъ изображеній.

Въ театрѣ Корша напали на интересную пьесу—«Сатану» г. Гордина, написанную на еврейскомъ жаргонѣ. Сплетня придала «Сатанѣ» значеніе оригинала андреевскаго «Анатэмы». Конечно, это только сплетни, и сходство между обѣими пьесами—и отдаленное, и случайное. Совсѣмъ различныя у авторовъ задачи. И совсѣмъ иные строи пьесъ. Но въ «Сатанѣ» хороши бытовыя картины. И пьеса имѣетъ въ коршевскомъ театрѣ значительный успѣхъ.

---



19  09

# ВЪ БОЛЬШОМЪ ТЕАТРѢ,

ВЪ СРЕДУ, 16-го ДЕКАБРЯ,

артистами ИМПЕРАТОРСКИХЪ театровъ.

съ участіемъ г. Собинова,

представлено будетъ.

въ первый разъ:

## КАВКАЗСКІЙ ПЛѢННИКЪ.

Опера въ 3-хъ дѣйствіяхъ.

(Либретто по А. Пушкину).

Музыка П. Кюи.

Танцы поставлены балетмейстеромъ А. Горскимъ.

ВЪ 3-мъ ДѢЙСТВІИ БУДУТЪ ТАНЦОВАТЬ:

г-жа Адамовичъ 2, Девильеръ, Фроманъ, Рейзенъ,  
Невельская, Ларионова, Долинская, Черепанова, Василь-  
ева, Бурина 2; гг. Кузнецовъ, Козловъ 2, Лашилинъ,  
Жуковъ, Семейовъ, Ларионовъ, Чудиновъ 2, Кочетов-  
скій, Фроманъ и Федоровъ 2.

### ДѢЙСТВУЮЩІЕ:

Казенбекъ . . . . . г. Петровъ  
Фатима, его дочь . . . . . г-жа Гуква.  
Марьямъ, ея подруга . . . . . г-жа Павлова.  
Абубекеръ, женихъ Фатимы . . . . . г. Грызуновъ.  
Фехердинъ, мулла . . . . . г. Трезвняскій.  
Русскій плѣнникъ . . . . . г. Собиновъ.  
1-й черкесъ . . . . . г. Толчановъ.  
2-й черкесъ . . . . . г. Чистяковъ.  
2-й мулла . . . . . г. Гарденинъ

Черкесы, черкешенки

Мѣсто дѣйствія на Кавказѣ, въ аулѣ непокорныхъ  
горцевъ.

Капельмейстеръ г. Федоровъ.

Сценическая постановка г. Лоссаго.

Начало въ 8 ч. окончаніе около 11 ч.



Типографія ИМПЕРАТОРСКИХЪ Московскихъ Театровъ.  
Поставщикъ Двора Его Величества Т-во Скороп. А. Я. Левенсонъ.  
Москва, Тверская, Макаховскій пер., соб. домъ



# НЕКРОЛОГИ

(1908—1909 гг.).



## НѢСКОЛЬКО СЛОВЪ ПАМЯТИ ДВУХСОТЛѢТІЯ СВЯТИТЕЛЯ ДИМИТРІЯ РОСТОВСКАГО.

27-го октября исполнилось 200-лѣтіе кончины святителя Дмитрія Ростовскаго. Знаменитый проповѣдникъ-писатель родился вблизи Кіева въ 1651 году и скончался 28-го октября 1709 г. Онъ былъ сыномъ казака, Кіевскаго полка и въ мѣрѣ носилъ имя Данилы Тупталло. Будучи совсѣмъ еще юношей, бросилъ онъ мѣръ и ушелъ въ монастырь. 24 лѣтъ достигъ онъ чина іеромонаха, а тридцати съ небольшимъ лѣтъ поселился въ Кіевской лаврѣ и весь отдался великому труду составленія житій святыхъ, Четы-Миней, который довель до конца. Дмитрій основалъ первую ростовскую школу, ученики которой разыгрывали въ ней разныя комедіи. Съ разрѣшенія епископа-драматурга они пользовались для декорацій и костюмовъ матеріалами изъ архіерейскаго дома, что послужило какъ то разъ поводомъ къ неудовольствію владыкой стольника монастырскаго приказа. Въ 1702 г. здѣсь было поставлено представленіе на «Рождество Христово». Самъ архіерей присутствовалъ на благочестивомъ спектаклѣ. Черезъ два года была тамъ же представлена мистерія «О великомъ мученикѣ Дмитріи». Самъ владыка, прекрасно по тому времени владѣвшій стихомъ и, по справедливости, считавшійся однимъ изъ самыхъ талантливыхъ и живыхъ проповѣдниковъ, писалъ діалоги въ стихахъ на тему Воскресенія. Сохранилось преданіе, что въ «стихахъ страсныхъ» выступало 11 отроковъ съ предметами бывшими при Распятіи Христа—верзью, бичемъ, терновымъ вѣнцомъ, молотомъ. Любовь Дмитрія къ художественной формѣ, заставляла его иногда въ своихъ проповѣдяхъ прибѣгать къ діалогической формѣ. Существуетъ преданіе, что основатель русскаго театра, знаменитый Ѳедоръ, Григорьевичъ Волковъ былъ ученикомъ Дмитрія. Еще за долго до своей кончины, онъ указалъ мѣсто своего погребенія и завѣщалъ подослать подъ свое тѣло въ гробу черновики его сочиненій, что и было исполнено. Собраніе сочиненій св. Дмитрія вышло въ Москвѣ въ 1786 г.

## ИВАНЪ АЛЕКСАНДРОВИЧЪ ВСЕВОЛОЖСКІЙ.

† 29 октября 1909 г.

29-го октября въ Петербургѣ, послѣ тяжелой болѣзни и перенесенной операциі, скончался, на 75-мъ году жизни, директоръ Императорскаго Эрмитажа и бывший директоръ Императорскихъ театровъ И. А. Всеволожскій. Окончивъ курсъ кандидатомъ въ С.-Петербургскомъ университетѣ, онъ началъ службу въ Азіатскомъ департаментѣ министерства внутреннихъ дѣлъ. Послѣ недолгаго занятія въ русскомъ посольствѣ въ Гаагѣ И. А. сталъ чиновникомъ особыхъ порученій при князѣ Горчаковѣ, затѣмъ былъ первымъ секретаремъ министерства. Въ 1876 году И. А. отправился въ Парижъ въ составѣ нашего посольства и его пребываніе за границей хорошо познакомило его со сценами Западной Европы. Назначенный въ 1881 году директоромъ Императорскихъ театровъ, 3-го сентября 1881 года, онъ занималъ этотъ постъ почти восемнадцать лѣтъ. Одною изъ первыхъ мѣръ, вскорѣ послѣ его назначенія, было предоставленіе свободы частной антрепризѣ въ столицахъ. Затѣмъ увеличеніе авторскаго гонорара отъ 20% до 100% съ cadaго акта. Имъ была заключена конвенція съ обществомъ французскихъ драматическихъ писателей, которымъ онъ первый сталъ уплачивать определенное вознагражденіе. Покойнымъ было особенно обращено вниманіе на русскую драму, куда были приглашены нѣсколько выдающихся артистовъ изъ провинціи, и на сцены оперную и балетную. Въ русской оперѣ онъ увеличилъ хоръ до 120 человекъ, оркестръ— до 104. Онъ освободилъ репертуаръ Александринскаго театра отъ того балласта, который заслонялъ его въ теченіе многихъ лѣтъ водевилями и пѣніемъ, увеличилъ число репетицій и далъ возможность молодымъ силамъ труппы участвовать въ спектакляхъ, устройвъ для учащейся молодежи рядъ представленій по уменьшеннымъ цѣнамъ. Особенной заботливостью отличался И. А. о сохраненіи на сценѣ правды и вкуса. Самъ онъ набрасывалъ рисунки декорацій для оперъ и балетовъ, (смотри статью



Е. Пономарева, «Ежегодникъ Императорскихъ Театровъ» за 1900 г.). Для молодыхъ силъ имъ былъ открытъ въ Москвѣ «Новый театръ», для хористовъ въ Петербургѣ, подъ руководствомъ Казаченко оперный классъ. Имъ же было предпринято изданіе «Ежегодника Императорскихъ Театровъ». Оклады артистамъ увеличены до 600 рублей и вмѣсто спектакльной платы отъ 5-ти до 50-ти рублей обезпечено добавочное содержаніе до 7.200 руб. И. А. уничтожилъ должность композитора балетной музыки, поручивъ партитуры для балетовъ писать болѣе или менѣе выдающимсяъ музыкантамъ и композиторамъ. Такъ, для балетовъ «Щелкунчикъ» и «Спящая красавица», поставленныхъ во время его дирижерства, музыка была сочинена П. И. Чайковскимъ, которому вообще онъ оказывалъ существенную поддержку, когда тотъ еще далеко не былъ признанъ обществомъ. И. А. былъ не чуждъ и драматургіи; одна изъ его пьесъ, «Маріана Крафтъ», была представлена въ бенефисъ М. Г. Савиной на сценѣ Александринскаго театра. Такова въ короткихъ словахъ дѣятельность И. А., обладавшаго богатымъ запасомъ художественныхъ и историческихъ знаній, творческой фантазіей и вкусомъ, съ блестящимъ успѣхомъ приложеннымъ къ запросамъ русской сцены.

## ВИКТОРЪ ВИКТОРОВИЧЪ ВИЛИБИНЪ.

† 31 мая 1908 г.

В. В. Билибинъ родился въ Петербургѣ въ 1859 году. Воспитывался въ Петербургскомъ университетѣ, находясь въ которомъ началъ печатать юмористическія статьи въ журналахъ и газетахъ подъ псевдонимами: «И. Грекъ» и «Диогенъ». Для сцены началъ онъ писать съ 1888 года. Первою пьесою его былъ водевиль «Цитварный ребенокъ». Затѣмъ онъ сочинилъ въ теченіе двадцати лѣтъ слѣдующія комедіи и шутки: «Молчаніе» (въ 1 дѣйстви), «Приличіе» (въ 1 дѣйстви), «Треволненія» (въ 1 дѣйстви), «Иванъ Ивановичъ виноватъ» (въ 1 дѣйстви), «Невидимая сила» (въ 1 дѣйстви), «Блуждающая почка» (въ 1 дѣйстви), «Револь-

веръ» (въ 1 дѣйстви), «Жить надоѣло» (въ 1 дѣйстви), «Роковая скамейка» (въ 1 дѣйстви), «Интересная больная» (въ 1 дѣйстви), «Похищеніе сильфиды» (въ 1 дѣйстви), «Камера - обскура» (въ 1 дѣйстви), «Круговоротъ» (въ 1 дѣйстви). «Добродѣтельный чортъ» (въ 1 дѣйстви), «Старички» (въ 1 дѣйстви), «Драконы» (въ 1 дѣйстви), «Танцующій кавалеръ» (въ 1 дѣйстви), «На закланіе» (въ 5 дѣствіяхъ), «Подвиги» (въ 3 дѣствіяхъ), «Милый юноша» (въ 3 дѣствіяхъ), «Въ руки правосудія» (въ 3 дѣствіяхъ). Пьесы эти подписаны—нѣкоторыя настоящей фамиліей, нѣкоторыя псевдонимомъ—В. Холостовъ. Первыя шесть изъ вышеупомянутыхъ пьесъ шли на Императорскихъ сценахъ въ Петербургѣ и Москвѣ. Отличительною чертою дарованія покойнаго были добродушный юморъ, веселость и извѣстная опрятность, которой такъ часто не достаетъ современнымъ водевилямъ и фарсамъ.

### ПЕТРЪ ИСАЕВИЧЪ ВЕЙНБЕРГЪ.

† 3 іюля 1908 г.

Петръ Исаевичъ Вейнбергъ родился въ г. Николаевѣ въ 30 году прошлаго столѣтія. Воспитывался въ Одесской гимназіи, затѣмъ въ Ришельевскомъ лицей и Харьковскомъ университетѣ, гдѣ окончилъ полный курсъ по историко-филологическому факультету. Съ 1868 года по 1883 годъ онъ занималъ мѣсто профессора исторіи русской литературы въ главной Варшавской школѣ, переименованной впоследствии въ университетъ. Послѣдніе годы жизни читалъ онъ по тому же предмету лекціи въ Петербургскомъ университетѣ. Переселившись въ началѣ семидесятыхъ годовъ въ Петербургъ, онъ весь отдался литературѣ, помѣщая свои переводныя стихотворенія въ толстыхъ журналахъ того времени. На литературное поприще выступилъ гораздо раньше. Первая книжка его стиховъ была выпущена въ Одессѣ въ 1854 году. Близость покойнаго къ театру особенно выразилась въ трудахъ его по Петербургскому литературно-театральному комитету и по его переводамъ драматическихъ произведеній В. Шекспира и другихъ

извѣстныхъ авторовъ. Онъ перевелъ 9 пятиактныхъ трагедій и комедій В. Шекспира: «Отелло», «Король Генрихъ VIII», «Венеціанскій купецъ», «Тимонъ Аѳинскій», «Какъ вамъ угодно», «Конецъ—всему дѣлу вѣнецъ», «Виндзорскія проказницы», «Комедія ошибокъ», «Бесплодныя усилія любви». Имъ сдѣланъ также переводъ трагедіи Гуцкова «Уріэль Акоста» и «Натана Мудраго» Лессинга. Всѣ эти переводы, какъ и всѣ его лирическія произведенія отличаются музыкальностью стиха и замѣчательною вѣрностью духу подлинника. Кромѣ вышеупомянутыхъ пьесъ, П. И. переведены еще «Школа Злословія» Шеридана, трагедія Шелли «Ченчи» и др. Кромѣ того, имъ изданъ сборникъ «Европейскій театръ», имѣющій значеніе учебнаго пособія. Въ 1893 г. поставлена въ Александринскомъ театрѣ передѣлка П. И. повѣсти И. С. Тургенева «Дворянское гнѣздо», пользовавшаяся нѣскольکو сезоновъ хорошимъ успѣхомъ.

### МИХАИЛЬ ПЕТРОВИЧЪ ВЛАДИСЛАВЛЕВЪ.

† 9 октября 1909 г.

9 октября, на 82-мъ году жизни, скончался въ Москвѣ извѣстный пѣвецъ, одинъ изъ старѣйшихъ артистовъ Императорской Московской оперы, Михаилъ Петровичъ Владиславлевъ. Покойный поступилъ въ Московскую оперу изъ одного частнаго хора въ Петербургѣ, гдѣ пѣлъ баритономъ, и затѣмъ, совершенно случайно замѣнивъ заболѣвшаго своего товарища тенора, съ успѣхомъ сталъ пѣть съ этихъ поръ написанныя партіи для этого голоса. М. П., кромѣ выгодной наружности и прекраснаго грудного тенора, былъ также и очень недурной актеръ. Достигъ онъ искусства прекрасно пѣть и играть напряженнымъ трудомъ и любовью къ дѣлу,—учителей у него не было.

Репертуаръ этого пѣвца былъ разнообразенъ и обширенъ настолько, что нѣтъ возможности въ небольшой замѣткѣ перечислить все то, что онъ спѣлъ и сыгралъ въ русской и итальянской операхъ (въ послѣдней ему приходилось экспромтомъ замѣнять заѣзжихъ знаменитостей не только

въ теноровыхъ, даже иногда и въ баритонныхъ партіяхъ) и опереткѣ въ продолженіе своего тридцатичетырехъ лѣтняго пребыванія на сценѣ съ 1846 года по 1870 годъ.

Особенный успѣхъ имѣлъ М. П. въ роли Ліонеля въ оперѣ Флотова «Марта», поставленной въ Большомъ театрѣ въ 1856—57 году и выдержавшей въ теченіе сезона тридцать два рядовыхъ представленія, при полныхъ сборахъ. Покойный композиторъ А. Н. Верстовскій очень высоко цѣнилъ дарованіе М. П. и спеціально для него написалъ партію Олега въ послѣдней своей оперѣ «Громобой».

---

### ВАСИЛІЙ ѲЕДОРОВИЧЪ ГЕЛЬЦЕРЪ.

† 30 декабря 1908 г.

30-го декабря въ Москвѣ скончался заслуженный артистъ балетной труппы Московскихъ Императорскихъ театровъ В. Ѳ. Гельцеръ. Онъ принадлежалъ къ старѣйшимъ членамъ фамиліи Гельцеръ, давно подвизающимся на театральномъ поприщѣ. Его братъ Анатолій Ѳедоровичъ—отличный декораторъ, долгое время украшалъ своими мастерскими работами Московскіе театры. Сестра его, Вѣра Ѳедоровна (по мужу княгиня Голицына), играла на сценѣ Московскаго Малаго театра и по выходѣ замужъ оставила артистическое поприще. Наконецъ, дочь покойнаго, Екатерина Васильевна,—въ настоящее время танцовщица Московскаго балета, а вторая его дочь—артистка Художественнаго Московскаго театра. В. Ѳ. родился въ 1840 году и уже 8-ми лѣтъ былъ опредѣленъ въ Московское театральное училище, на балетное отдѣленіе. Въ 1856 году онъ окончилъ здѣсь курсъ и поступилъ танцоромъ въ Большой театръ съ жалованьемъ 120 рублей въ годъ. Въ первые же годы своей службы юный артистъ сумѣлъ завоевать расположеніе публики, а вмѣстѣ съ тѣмъ и занять видное мѣсто въ балетной труппѣ. Получивъ званіе солиста (въ 1860 г.), В. Ѳ. Гельцеръ выступилъ скоро въ роли Иванушки-дурачка, въ извѣстномъ балетѣ «*Конекъ Горбунокъ*», гдѣ царь-дѣвицу играла тогда знаменитая танцовщица А. Гран-

цова. Эту роль онъ исполнялъ болѣе трехсотъ пятидесяти разъ, проводилъ онъ ее всегда образцово и съ шумнымъ успѣхомъ, смѣнивъ ее затѣмъ на роль хана, въ томъ же балетѣ. Оставилъ службу въ 1906 г. Въ послѣднее время преподавалъ пластику въ Императорскомъ театральномъ училищѣ.

---

### ГАВРИИЛЪ НИКОЛАЕВИЧЪ ГРЕССЕРЪ.

† 1 ноября 1909 г.

1 ноября скончался въ Москвѣ бывший артистъ Малаго театра и драматургъ Г. Н. Грессеръ, ученикъ Г. Н. Ѳедотовой. Покойный дебютировалъ 12 апрѣля 1889 г. въ роли гимназиста Буланова въ комедіи А. Н. Островскаго «Лѣсъ» и сразу занялъ одно изъ видныхъ мѣстъ въ труппѣ Малаго театра. Первоначально играя въ водевиляхъ, онъ постепенно перешелъ на характерныя роли и роли фатовъ, съ большимъ успѣхомъ исполняя Загорѣцкаго въ «Горѣ отъ ума» и Вово—въ «Плодахъ просвѣщенія». Прослужилъ покойный въ Маломъ театрѣ болѣе двѣнадцати лѣтъ. Послѣ этого провелъ рядъ сезоновъ на частной сценѣ. Покойный участвовалъ не разъ и въ товарищескихъ поѣздкахъ артистовъ Малаго театра въ провинцію, являясь руководителемъ и организаторомъ нѣкоторыхъ изъ нихъ. Послѣдніе годы Г. Н. чувствовалъ усталость и страдалъ отъ многихъ болѣзней. Покойный написалъ цѣлый рядъ интересныхъ небольшихъ комедій, фарсовъ и водевилей, большинство которыхъ исполнялось на Императорской сценѣ. Наиболѣе популярными изъ нихъ считаются: «Наканунъ золотой свадьбы», «На тотъ свѣтъ», «По кровавымъ слѣдамъ» и «Вытурилъ».

## ЮСИФЪ ЛЕВИНСКІЙ.

Артистъ вѣнскаго Бургъ-театра.

(Страничка изъ воспоминаній о немъ).

Нѣмецкая сцена богата блестящими воспоминаніями и громкими именами гениальныхъ художниковъ-актеровъ, настолько же богата она и историческими традиціями и исторической рутиной. Это, такъ сказать, національная собственность нѣмецкихъ актеровъ, результатъ ихъ воспитанія въ извѣстныхъ понятіяхъ и вкусахъ; отъ этого качества не свободны самые выдающіеся актеры; впрочемъ, это не мѣшаетъ имъ быть гениальными артистами, точно такъ же, какъ Сальвини и Росси, въ сущности, нисколько не проигрываютъ отъ того, что ими усвоены извѣстные декламационные приемы, присущіе итальянской сценѣ и не понятные съ нашей натуралистической точки зрѣнія. Этою же силою и живучестью рутины объясняется и совершенство техники, котораго достигаютъ многіе нѣмецкіе актеры, не блестящіе особеннымъ талантомъ, но внимательные и трудолюбивые: они получаютъ въ видѣ готоваго матеріала многое такое, что другимъ дается путемъ продолжительнаго изученія; съ другой стороны, актеру, обладающему выдающимся талантомъ, во многомъ облегчается возможность самосовершенствованія, такъ какъ онъ имѣетъ передъ собою цѣлый рядъ поучительныхъ примѣровъ.

Въ каждой изъ многочисленныхъ германскихъ столицъ есть свой «Hofteater», представители котораго, не имѣя надобности спекулировать на вкусы большинства публики, задаются исключительно художественными цѣлями, слѣдовательно, могутъ развивать и совершенствовать сценическое искусство, независимо отъ требованій минуты. Благодаря этому, талантливый актеръ имѣетъ возможность сосредоточиться на развитіи своего дарованія, не размѣнивая его на ходячую монету въ угоду публикѣ, и серьезно учиться на роляхъ классическаго репертуара, немногочисленныхъ, но строго выбранныхъ и соразмѣренныхъ со средствами исполнителей. Вотъ, кажется, тѣ причины, по которымъ Германія, по числу выдающихся представителей

сценическаго искусства, занимаетъ первое мѣсто въ Европѣ. Въ ряду этихъ артистовъ почетною репутаціею пользовался и умершій въ ноябрѣ 1908 года актеръ вѣнскаго Бургъ-театра, I. Левинскій, съ талантомъ котораго мнѣ довелось познакомиться нѣсколько лѣтъ тому назадъ во время моего пребыванія за границей. Онъ игралъ тогда лучшія двѣ роли своего обширнаго репертуара: Натана Мудраго въ извѣстной пьесѣ Лессинга и Франца Моора въ трагедіи Шиллера «Разбойники». Специальность покойнаго артиста составляли такъ называемыя «характерныя» роли, т. е. такія, въ которыхъ требуется не героическая сила, а тонкая внимательная отдѣлка деталей, совокупностью своей образующихъ интересную въ психологическомъ отношеніи личность. Таковы, напримѣръ, роли Ричарда III-го, Мефистофеля, Яго и другія. Въ этомъ отношеніи Левинскій отчасти сходилса съ игравшимъ въ Петербургѣ въ нѣмецкой труппѣ Ф. Гаазе, съ той лишь разницей, что репертуаръ послѣдняго былъ гораздо обширнѣе и разнообразнѣе. Что же касается до таланта того и другого артиста, то — насколько намъ позволяютъ судить видѣнныя двѣ роли Левинскаго, при одинаковомъ совершенствѣ техники—Гаазе являлся представителемъ преимущественно внѣшняго эффекта, Левинскій—преимущественно психологомъ; у перваго преобладаетъ рефлексія, холодная разсудительность, у втораго искреннее чувство. Какъ Натанъ, такъ и Францъ Мооръ являлись въ исполненіи Левинскаго личностями вполне цѣльными, типичными и строго выдержанными. При риторическомъ характерѣ мудраго еврея и при томъ общемъ свойствѣ нѣмецкаго театральнаго искусства, на которое было указано выше, трудно было ожидать, чтобы артистъ воздержался отъ декламации, и онъ иногда дѣйствительно впадалъ въ пѣвучій тонъ въ лирическихъ мѣстахъ роли, однако, не вездѣ, гдѣ можно было это предположить. Въ остальномъ мы видѣли передъ собою тонко воспроизведенный типъ, въ которомъ сказывались и особенности расы и личныя свойства характера — гуманность въ соединеніи съ добродушнымъ лукавствомъ и сознаниемъ собственнаго достоинства, безъ примѣси гордости. Въ исполненіи Левинскаго, Натанъ былъ истый еврей по внѣшности, по тону, по манерамъ, но артистъ ни въ чемъ не переходилъ

за тотъ, трудно уловимый, предѣлъ, которымъ поэтическая вѣрность отдѣляется отъ вульгарнаго реализма, излюбленнаго посредственными актерами. При всей своей натуральности его Натанъ былъ, всетаки, личностью, обязательно приковывающею къ себѣ вниманіе зрителя, неуклонно вѣрною данному ей тону. Въ роли Франца Моора Левинскій до такой степени преобразался, что не стой на афишѣ его имя, трудно было бы повѣрить, что мы видимъ передъ собою вчерашняго Натана. Здѣсь и сказалось все богатство его замѣчательно выработанной дикціи; даже шопоть, къ которому прибѣгалъ артистъ очень удачно въ двухъ-трехъ мѣстахъ роли, былъ на этотъ разъ совсѣмъ не тотъ, какимъ велъ Натанъ монологъ второго акта, послѣ сцены съ храмовникомъ,—не говоря уже о необыкновенномъ голосѣ; какъ и всѣ современные исполнители роли Франца, Левинскій старался смягчить и очеловѣчить это мелодраматическое чудовище—созданіе, юношеской горячей фантазіи поэта. Онъ изображалъ Франца молодымъ человекомъ привлекательной наружности, съ хорошими манерами, который какъ нельзя лучше умѣетъ владѣть собою въ присутствіи постороннихъ и только наединѣ выдаетъ всецѣло охватившую его страсть властолюбія. Ничего спеціально «злодѣйскаго» въ этой фигурѣ у него не было, и лицо Франца являлось «зеркаломъ души» только тогда, когда это не могло повредить его расчетамъ. Левинскій обладалъ чрезвычайно подвижной фізіономією и просто поражалъ мастерствомъ своей мимики; особенно въ этомъ отношеніи была замѣчательна нѣмая сцена, когда Францъ подкрадывается къ лежащему въ обморокѣ отцу, чтобы удостовѣриться, дѣйствительно ли старикъ умеръ. Въ сильныхъ мѣстахъ роли, при всей страстности и видимой нервной возбужденности, электрически дѣйствуя на зрителя, Левинскій, однако, не переигрывалъ и не впадалъ въ условно напыщенный тонъ. Конечно, Францъ Мооръ самъ по себѣ — довольно ходульное созданіе, но у Левинскаго эти преувеличенія почти стусевывались. Знаменитый разговоръ о видѣніи страшнаго суда, — разговоръ, которому позавидовалъ бы самъ Шекспиръ, и вообще вся послѣдняя сцена Франца передавались артистомъ съ такую потрясающею правдою, которую намъ приходи-



лось видѣть только у Сальвини въ Отелло. Общее впечатлѣніе, производимое игрою Левинскаго, заставляло признавать въ немъ артиста первокласснаго, усвоившаго себѣ всѣ хорошія традиціи нѣмецкой сцены и въ значительной мѣрѣ свободнаго отъ ея дурныхъ привычекъ.

*М. Карнѣевъ.*

## АЛЕКСАНДРЪ ПАВЛОВИЧЪ ЛЕНСКІЙ.

† 13 октября 1908 года.

А. П. Ленскій родился въ Москвѣ, въ 1847 году. Свое дѣтство провель въ семьѣ извѣстнаго артиста Полтавцева и тутъ то у него и зародилась страсть къ театру. Первый выходъ его на сцену состоялся въ 1866 году во Владимірѣ (антреприза А. М. Огаревой-Читау), въ водевилѣ Соловьева «Игра счастья», въ роли дурковатаго лакея. На слѣдующій сезонъ онъ перевелъ свою дѣятельность въ Нижній-Новгородъ въ труппу Смолькова, гдѣ игралъ преимущественно комическихъ стариковъ. Здѣсь онъ женился на артисткѣ А. П. Сорокиной. Затѣмъ онъ игралъ въ Самарѣ у А. А. Расказова, по совѣту котораго измѣнилъ свое амплуа и началъ играть роли молодыхъ драматическихъ любовниковъ, проявивъ въ нихъ свое недюжинное дарованіе. Въ 1874 году онъ лѣтній сезонъ служилъ въ Москвѣ въ общедоступномъ театрѣ С. В. Танѣева, а въ 1876 году весною былъ принятъ безъ дебюта въ московскую Императорскую драматическую труппу на 800 рублей жалованья и 20 рублей поспектальной платы. На сценѣ Малаго театра покойный артистъ оставался до 1882 года, затѣмъ перешелъ въ петербургскую Императорскую труппу, съ окладомъ 7.200 рублей, откуда на тѣхъ же условіяхъ былъ переведенъ снова въ Малый театръ. Расцвѣтъ дѣятельности этого артиста и талантливое исполненіе имъ молодыхъ драматическихъ премьеровъ, въ началѣ его сценической карьеры на московской и петербургской Императорскихъ сценахъ, живо сохранилось въ памяти всѣхъ видѣвшихъ его въ созданныхъ имъ роляхъ: Пе тручіо («Укрощеніе строптивой»), Донъ-Жуанъ («Донъ-Жуанъ» Мольера),

Уріэль Акостѣ и Гамлетѣ. Въ 1896 году, выслуживъ пенсію, покойный артистъ простился навсегда съ молодыми ролями, найдя коренную область для своего дарованія въ созданіи характерныхъ пожилыхъ лицъ и типовъ въ драмѣ и комедіи. (Особеннымъ успѣхомъ пользовалось исполненіе имъ ролей Фамусова, Лыняева въ «Волкахъ и овцахъ», а въ иностранномъ репертуарѣ Филиппа II въ «Донъ Карлосѣ»). Около этого времени А. П. Ленскому, женившемуся въ 1886 году во второй разъ на баронессѣ Л. И. Корфъ, Высочайше разрѣшено было съ семействомъ вмѣсто прежней фамиліи—Вервицсатти именоваться Ленскимъ. Покойный извѣстенъ также, какъ весьма опытный педагогъ (онъ довольно долгое время состоялъ преподавателемъ драматическаго искусства въ московской театральной школѣ), а также какъ свѣдущій режиссеръ и знатокъ сцены. Первоначально онъ руководилъ спектаклями молодыхъ силъ труппы въ Новомъ театрѣ, а затѣмъ ему было поручено завѣдываніе ими въ Маломъ театрѣ и составленіе для нихъ репертуара. Оставаясь актеромъ, покойный несъ эти обязанности почти до самой своей кончины. Въ литературѣ А. П. извѣстенъ нѣсколькими статьями о гримѣ, напечатанными въ «Артистѣ».

## ВАСИЛІЙ МИХАЙЛОВИЧЪ МИХѢВЪ.

Беллетристъ и драматургъ. † 8 мая 1908 г.

В. М. Михѣвъ родился въ Сибири, въ 1863 году и обратилъ на себя вниманіе критики своими рассказами и романами изъ сибирской жизни, помѣщенными въ періодическихъ московскихъ и петербургскихъ журналахъ. Нѣсколько лѣтъ издавалъ газету въ Ярославлѣ «Сѣверный Край». Покойный много работалъ для театра. Имъ написаны слѣдующія пьесы: «Арсеній Гуровъ», драма въ 5 дѣйствіяхъ; «Воры» (Судьба), драма въ 5 дѣйствіяхъ; «Герои народной свободы» (Голота), драма въ 5 дѣйствіяхъ, «Гете въ Страсбургѣ», драматическій этюдъ въ 1 дѣйствіи; «Дочь-невѣста», драма въ 5 дѣйствіяхъ; «Кремонскій музыкантъ», драматическій этюдъ въ 1 дѣйствіи; «Мастеръ», комедія въ 1 дѣйствіи; «Ложные итоги»,

комедія въ 4 дѣйствіяхъ; «Лѣсная глушь» (Тайга), драма въ 5 дѣйствіяхъ изъ сибирской жизни; «На волю», драматическій этюдъ въ 1 дѣйствіи; «На перепутьи», комедія въ 4 дѣйствіяхъ; «По хорошей дорогѣ», комедія въ 3 дѣйствіяхъ; «Послѣднее сокровище», драма въ 2 дѣйствіяхъ; «Поэзія жизни», драма въ 5 дѣйствіяхъ. Пьеса покойнаго изъ сибирской жизни «Тайга» переведена на нѣмецкій языкъ и съ большимъ успѣхомъ была представлена въ Вѣнскомъ городскомъ театрѣ, а его драма «Арсеній Гуровъ» выдержала цѣлый рядъ представленій на сценѣ Императорскаго Александринскаго театра.

### ФЕДОРЪ АНДРЕЕВИЧЪ ПАРАМОНОВЪ.

† 12 декабря 1908 года.

Ф. А. Парамоновъ родился въ Москвѣ въ 1870 году, первоначальное воспитаніе получилъ въ одной изъ мѣстныхъ гимназій, сценическую же подготовку — въ драматическихъ классахъ Императорскаго московскаго театральнаго училища, гдѣ блистательно окончилъ курсъ и въ 1891 году былъ принятъ въ труппу Императорскаго Малаго театра. Онъ сразу попалъ въ репертуаръ, выступая въ роляхъ Макшеева, Никифорова, даже Живокини. Игралъ покойный весьма много и часто, не всегда одинаково удачно, но всегда съ большою правдою и простотою, съ каждою новою ролью отдѣлывая данныя ему природою прекрасныя выразительныя средства и постепенно вырабатываясь въ далеко незауряднаго комика и актера на жанровыя роли. Исполненіемъ Городничаго въ «Ревизорѣ» Ф. А. окончательно завладѣлъ расположеніемъ публики, обративъ на себя общее вниманіе своею замѣчательно умною и полною жизненной правды игрою, неподдѣльнымъ тонкимъ комизмомъ, не имѣющимъ ничего общаго съ шаржемъ, и своимъ удивительно толковымъ отношеніемъ къ психологической сторонѣ роли. Съ этихъ поръ Ф. А. сталъ неизмѣннымъ любимцемъ посѣтителей Малаго театра; публика любила его тихую, но прочною любовью, высоко цѣняя въ этомъ симпатичномъ артистѣ искрен-

ность его сценическаго юмора. Во время своего семнадцатилѣтняго пребыванія на сценѣ Малаго театра Э. А. сыгралъ цѣлый рядъ разнообразныхъ ролей, изъ которыхъ самыми удачными въ его исполненіи можно считать: Гоголя — «Ревизоръ», «Женитьба» (Городничаго, Яичницу); Островскаго — «Безприданница», «Бѣдность не порокъ», «Лѣсъ», «Женитьба Бѣлугина» (Робинзона, Коршунова, Восьмибратова, Григорія Пантелѣвича); Писемскаго—«Горькая судьбина» (Никона); Шекспира—«Буря» (Калибана); графа Л. Толстаго—«Плоды просвѣщенія» (3-го мужика).

### АЛЕКСѢЙ АНТИПОВИЧЪ ПОТѢХИНЪ.

† 16 октября 1908 года.

16-го октября 1908 года скончался талантливый беллетристъ и выдающійся драматическій писатель А. А. Потѣхинъ. Театръ былъ всегда близокъ душѣ покойнаго. Ему онъ отдавалъ всю свою жизнь, талантъ и отзывчивое сердце. Любя безпредѣльно родную сцену и озаряя ее яркими образами народнаго творчества, онъ всегда болѣлъ сердцемъ объ ея нестройствахъ. Вмѣстѣ съ незабвеннымъ Островскимъ, А. А. работалъ надъ «Положеніемъ объ Императорскихъ театрахъ» и велъ его въ качествѣ управляющаго драматическими труппами Московскихъ и Петербургскихъ Императорскихъ театровъ. Когда же переутомленіе заставило его покинуть этотъ постъ, покойный принялъ самое дѣятельное участіе въ учрежденіи «Общества вспомошествованія сценическимъ дѣятелямъ», разившееся затѣмъ въ «Русское Театральное Общество». Съ именемъ А. А. также тѣсно связано полное освобожденіе театра отъ узкаго и гнетущаго ига монополии въ незабвенный для частныхъ театровъ 1882 годъ. Во всѣхъ своихъ произведеніяхъ покойный проявлялъ всѣ хорошія качества истиннаго драматурга: искренность, глубину замысла, опредѣленность бытовыхъ чертъ, силу и живость комизма и сатирическаго отрицанія, при этомъ не уклоняясь никогда, въ продолженіе своей полувѣковой писательской дѣятельности въ сторону литературно-ремесленнаго труда. Покойнымъ было напи-

сано и поставлено на Императорскихъ сценахъ обѣихъ столицъ четырнадцать пьесъ: «Чужое добро въ прокъ не идетъ», драм., въ 1855 году; «Мишура», ком., въ 1862 году; «Новѣйшій оракулъ», ком., въ 1864 году; «Отрѣзанный ломоть», ком., въ 1865 году; «Хоть шуба овечья, да душа человѣчья», драма, въ 1865 году, «Виноватая», ком., въ 1867 году; «Бракъ по страсти», сцены, въ 1868 году; «Закулисныя тайны», сцены, въ 1870 году; «Въ мутной водѣ», ком., 1871 году; «Выгодное предпріятіе», ком., въ 1877 г.; «Вакантное мѣсто», ком., въ 1881 году; «Около денегъ», драма, въ 1883 г. и «Хворая», драма, въ 1899 году.

### ВЛАДИМІРЪ СЕРГѢЕВИЧЪ РЕМИЗОВЪ.

† 10 января 1909 года.

В. С. Ремизовъ началъ свою сценическую карьеру въ любительскихъ спектакляхъ въ Петербургѣ, на которыхъ онъ выдвинулся, благодаря своей талантливости настолько, что его 10 іюня 1882 года пригласили на Императорскую Петербургскую сцену на комическія и характерныя роли. В. С. Ремизову далеко не повезло на новомъ драматическомъ поприщѣ. Въ теченіе своей 22-хъ лѣтней службы (съ 1882 года по 1904 г.), онъ сыгралъ сравнительно очень мало ролей, обыкновенно второстепеннаго значенія. Всегда тихій, скромный и добродушный, радующійся всякому успѣху товарища, никогда ни у кого не заискивавшій, сторонившійся всякихъ интригъ, В. С. едва могъ достичь средняго положенія на сценѣ, оставаясь пасынкомъ на ней, какъ въ нравственномъ, такъ и въ матеріальномъ отношеніяхъ. Несмотря на это, онъ даже изъ того незначительнаго матеріала, который выпадалъ на его долю, умѣлъ всегда сдѣлать нѣчто замѣтное, такъ, напримѣръ, имъ были выдвинуты на первый планъ роли: Досушева и Карпа въ комедіяхъ Островскаго «Доходное мѣсто» и «Лѣсъ», Вральмана—въ «Недорослѣ» и Хлопова—въ «Ревизорѣ» Н. Гоголя.

## АЛЕКСАНДРЪ АДРИАНОВИЧЪ РИДАЛЬ (ВОЛКОВЪ).

† 20 ноября 1908 года.

А. А. Ридаль началъ свою сценическую дѣятельность въ Александринскомъ театрѣ, 1 сент. 1895 г. Благодаря изящнымъ манерамъ, хорошему знанію французскаго языка и свѣтскому воспитанію, Ридаль былъ незамѣнимъ въ роляхъ аристократовъ и салонныхъ резонеровъ. Его лучшими ролями были: Баранчевскій «Не въ свои сани не садись», сэръ Фрейнъ «Лордъ Квексъ», Петрищевъ «Плоды просвѣщенія» и многія другія. За послѣднее время Р. состоялъ преподавателемъ дикціи и пластики въ оперныхъ классахъ Консерваторіи.

## ОЛЬГА НИКОЛАЕВНА ЧЮМИНА.

† 24 августа 1909 г.

О. Н. Чюмина, по мужу Михайлова, родилась въ Новгородѣ 26 декабря 1864 года. Дѣтство свое провела въ Финляндіи, куда переведенъ былъ отецъ ея командиромъ полка. Воспитаніе получила домашнее. Литературную свою карьеру она начала тихо и скромно. Но съ каждымъ годомъ имя ея все выдвигалось впередъ и окружалось любовью и уваженіемъ. Одинъ изъ первыхъ ея литературныхъ опытовъ, безъ вѣдома поэтессы, былъ напечатанъ въ 1880 году въ газетѣ «Свѣтъ». Съ этихъ поръ имя Чюминой начинаетъ появляться въ печати. Наиболѣе важную роль въ судьбѣ ея писательства, сыгралъ извѣстный поэтъ А. Плещеевъ, напечатавшій въ 1886 году въ «Вѣстникѣ Европы» ея переводъ драмы Коппе «Le passant». Вообще, покойная не мало отдала труда и любви сценѣ. На Александринскомъ театрѣ были поставлены ея оригинальныя пьесы: «Искушеніе», «Жена Сократа», «Мечта», «Угасшая искра». Кромѣ этихъ произведеній покойная оставила множество переводовъ комедій, драмъ и трагедій Байрона, Шекспира, Т. де-Банвиля, Мюссе, Гюго и др.

## АЛЕКСАНДРА ИВАНОВНА ШУБЕРТЪ.

† 11 января 1908 г.

11 января 1908 года на 82 году жизни скончалась въ Москвѣ А. И. Шубертъ, артистка Императорскихъ театровъ. А. И. Шубертъ, до замужества Куликова, происходила изъ артистической семьи. Братъ ея, Николай Ивановичъ, былъ извѣстный режиссеръ Петербургской драматической труппы, (съ 1838 года по 1852 г.), замѣтный, по своему времени, драматическій писатель, поставившій на сцену 55 оригинальныхъ и 75 переводныхъ пьесъ. Сестра Александры Ивановны, Прасковья Ивановна, въ концѣ тридцатыхъ годовъ прошлаго столѣтія украшала своимъ талантомъ сцену Московскаго Малаго театра, прославившись исполненіемъ съ Павломъ Мочаловымъ роли Офеліи въ «Гамлетѣ». 15-ти лѣтней дѣвочкою А. И. дебютировала съ успѣхомъ на сценѣ Александринскаго театра въ комедіяхъ Скриба «Братъ и сестра» въ роли Леонтины и въ роли Лизы «Горе отъ ума» Грибоѣдова. Въ Петербургѣ А. И. оставалась недолго, такъ какъ была командирована въ Московскій Малый театръ, гдѣ съ особеннымъ успѣхомъ, сыграла Лизу между прочимъ, въ водевилѣ Д. Ленскаго «Левъ Гурычъ», созданную Н. В. Рѣпиной, только что покинувшей сцену. Изъ Москвы, гдѣ Александра Ивановна вышла замужъ за актера Малаго театра М. Шубертъ, она поѣхала вмѣстѣ съ нимъ въ Одессу, гдѣ пробыла нѣсколько лѣтъ, имѣя колоссальный успѣхъ. Довольно сказать, что студенты мѣстнаго лица носили шапки à la Шубертъ. Послѣ восьмилѣтняго пребыванія въ Москвѣ и Одессѣ, А. И. въ сезонъ 1853—54 года появилась снова на Петербургской Императорской сценѣ. Оставивъ ее неопытной дѣвочкою, она вернулась на нее прекрасной ingenue на роли «наивности», и сразу получила названіе русской Луизы Мейеръ, знаменитой французской актрисы, игравшей въ то время на сценѣ Михайловскаго театра, которую, по свидѣтельству современниковъ, она превосходила простотой своей игры. Отличительными чер-

тами дарованія покойной А. И. Шубертъ были: простота, естественность, вѣрность тона, мимики и полное отсутствіе рутины. Покойная артистка, глубоко уважая искусство, обдумывая каждую незначительную даже роль, придавала ей ту жизненность, безъ которой нѣтъ истинной игры на сценѣ и будучи всюду любимицей публики, покупала эту любовь однимъ талантомъ безъ примѣси средствъ, чуждыхъ искусству. Въ 1860 году А. И., выйдя второй разъ замужъ за доктора Яновскаго, покинула Петербургъ, и мы снова видимъ покойную въ Москвѣ на сценѣ Малаго театра, гдѣ она не безъ успѣха пробуетъ свои силы въ трудной роли Маріи Андреевны, въ комедіи Островскаго «Бѣдная невѣста», а потомъ съ тѣмъ же успѣхомъ играетъ роли комическихъ старухъ въ провинціи въ г. Орлѣ. Въ 1865 году она рѣшается выступить на сценѣ Малаго театра въ роли Василисы Перегримовны, старой дѣвы, въ комедіи А. Н. Островскаго «Воспитанница» и затѣмъ ровно черезъ годъ производитъ фуроръ въ роли Квикли, въ комедіи В. Шекспира «Виндзорскія проказницы».

Въ половинѣ семидесятыхъ годовъ прошлаго столѣтія, А. И. снова покидаетъ Московскій Малый театръ, играетъ на Московскихъ частныхъ сценахъ и въ провинціи, а затѣмъ опять возвращается на Императорскую сцену но уже въ Петербургѣ. Здѣсь справляла она пятидесятилѣтній юбилей своей артистической дѣятельности. Покойная была близка современнымъ литературнымъ кружкамъ, вела дружескую переписку съ Ѳ. М. Достоевскимъ, А. А. Потѣхинымъ, А. Н. Островскимъ, Тургеневымъ, Писемскимъ, Чайковымъ, Борисомъ Алмазовымъ, П. Вейнбергомъ и другими литераторами.



**НИКОЛАЙ ТАРАСОВИЧЪ ЮМАШЕВЪ.**

† 5 октября 1908 г.

5-го октября послѣ долгой болѣзни скончался артистъ Императорскихъ Московскихъ театровъ Н. Т. Юмашевъ (по сценѣ Украинцевъ). Покойный окончилъ курсъ въ университетѣ по медицинскому факультету, вначалѣ посвятилъ было себя врачебной дѣятельности, но затѣмъ перемѣнилъ ее на карьеру пѣвца. Свою артистическую дѣятельность онъ началъ въ Московской частной оперѣ С. И. Мамонтова. Отсюда онъ былъ приглашенъ на сцену Большого театра, на которой въ теченіе двухъ лѣтъ исполнялъ партіи второго тенора. Принужденный проститься съ карьерой опернаго пѣвца вслѣдствіе болѣзни (ракъ горла), сведшей его затѣмъ въ могилу, покойный (съ 1 января 1904 г.) занялъ мѣсто помощника завѣдующаго постановками при Московской конторѣ Императорскихъ театровъ, на которомъ и оставался въ теченіе шести лѣтъ, до самой кончины.

---



ЮБИЛЕИ.



## УЛЬРИХЪ ЮСИФОВИЧЪ АВРАНЕКЪ.

(По поводу 25-лѣтія его службы въ Московской Императорской оперѣ).

10-го декабря У. І. Авранекъ дирижеръ и хормейстеръ Императорской оперы праздновалъ 25 лѣтіе своей артистической дѣятельности. По этому случаю ему былъ данъ наградной бенефисъ. У. І. Авранекъ пользуется въ Москвѣ заслуженной популярностью. Юбиларъ, окончивъ пражскую консерваторію по двумъ специальностямъ: по теоріи музыки и виолончели, былъ приглашенъ солистомъ на виолончели въ нѣмецкую оперу въ Прагѣ, а затѣмъ дирижеромъ въ Астрахани, Казани, Харьковѣ, Нижнемъ-Новгородѣ, и наконецъ былъ приглашенъ въ Москву — главнымъ хормейстеромъ въ Императорскій театръ. Вскорѣ У. І. Авранекъ былъ назначенъ дирижеромъ, причемъ имъ были поставлены слѣдующія оперы: «Игорь», «Ночь подъ Рождество», «Моцартъ и Сальери» и «Сынъ Мандарина» и возобновлены: «Маккавеи», «Рогнѣда», «Русалка», «Вертеръ», «Искатели жемчуга». За 25 лѣтъ своей дирижерской дѣятельности въ Москвѣ въ Большомъ театрѣ юбиларъ выступилъ въ качествѣ дирижера около тысячи разъ. Главная заслуга У. І. Авранека — усовершенствованіе хора.

---

## ИППОЛИТЪ КАРЛОВИЧЪ АЛЬТАНИ.

(По поводу 25-лѣтія его дирижерской дѣятельности).

И. К. Альтани, сынъ военнаго капельмейстера, началъ свои музыкальныя занятія подъ руководствомъ отца съ пяти лѣтъ и уже восьми-лѣтнимъ мальчикомъ выступилъ какъ солистъ на скрипкѣ. Дальнѣйшее музыкальное образованіе онъ получилъ въ Петербургской консерваторіи, которую окончилъ въ качествѣ теоретика у профессоровъ Зарембы и А. Г. Рубинштейна съ званіемъ свободнаго художника. Этотъ выпускъ былъ вторымъ съ основанія консерваторіи.

Послѣ двадцатипятилѣтняго юбилея консерваторіи въ 1887 году.

И. К. былъ избранъ, въ числѣ немногихъ лицъ, въ ея почетные члены. Еще будучи въ консерваторіи, онъ обратилъ вниманіе профессоровъ на свои дирижерскія способности, управляя ученическимъ оркестромъ на публичныхъ вечерахъ.

По окончаніи курса И. К. получилъ приглашеніе въ оперу въ Кіевъ къ антрепренеру Бергеру въ качествѣ капельмейстера. Эта была первая русская опера въ провинціи. Тамъ ему представилась возможность получить большой опытъ, занимаясь при разнообразномъ репертуарѣ, кромѣ оркестра, еще съ хоромъ и солистами. Наряду съ оперными занятіями онъ занималъ мѣсто въ кіевскомъ музыкальномъ училищѣ, гдѣ читалъ лекціи по теоріи музыки. Дальнѣйшая дѣятельность И. К. протекла въ антрепризѣ І. Я. Сѣтова, гдѣ онъ вполнѣ самостоятельно руководилъ опернымъ дѣломъ въ теченіе десяти лѣтъ. Результаты этой дѣятельности были весьма плодотворны, такъ какъ кіевская опера славилась въ то время, и пѣвцами изъ этой оперы непрестанно пользовались Петербургъ и Москва. Въ сезонъ 1882—1883 года онъ получилъ приглашеніе въ Московскую Императорскую русскую оперу въ качествѣ главнаго капельмейстера и завѣдующаго дѣлами оркестра. Въ этомъ же году онъ состоялъ экспертомъ по музыкальному отдѣлу всероссійской выставки въ Москвѣ.

Большой опытъ, громадное знаніе дѣла и специфической оперный дирижерскій талантъ обусловили то, что Московская опера при г. Альтани значительно усовершенствовалась. Г. Альтани сумѣлъ ввести желѣзную дисциплину, давшую въ результатѣ полную корректность спектаклей.

Г. Альтани въ свое время пришлось выслушать массу и похвалъ и упрековъ. Критика была къ нему очень строга. Но и похвалы и строгіе отзывы ясно указывали на то, что въ лицѣ г. Альтани Большой театръ имѣлъ крупную артистическую силу съ опредѣленною индивидуальностью. Строго судятъ только крупныхъ артистовъ. Кромѣ цѣлаго ряда оперъ русскихъ и иностранныхъ, которыя были поставлены подъ его управленіемъ, И. К. дирижировалъ въ день священнаго коронованія Ихъ Величествъ въ Грановитой палатѣ кантатою П. Чайковскаго, а 8 мая 1896 г. —

передъ Петербургскимъ дворцомъ, послѣ чего удостоился получить жетонъ изъ рукъ Ея Императорскаго Величества Государыни Императрицы Александры Федоровны.

## АНДРЕЙ ФЕДОРОВИЧЪ АРЕНДСЪ.

(По случаю 25-лѣтняго юбилея).

А. Ф. Арендсъ родился въ Москвѣ 2 марта 1855 г., учился въ Московской консерваторіи, которую окончилъ въ 1879 году по классу скрипки у знаменитаго Лаубе и композиціи у Чайковскаго. Прослуживъ 2 года въ шведской оперѣ въ Гельсингфорсѣ концертмейстеромъ, онъ по возвращеніи въ Москву въ 1883 году поступилъ скрипачомъ въ оркестръ Московскаго театра, а черезъ семь лѣтъ, въ 1890 г., выдержалъ конкурсный экзаменъ на должность дирижера драматической труппы Малаго театра. Здѣсь по заказу дирекціи пишетъ онъ музыку къ Макбету, Цимбелину, Сѣвернымъ богатырямъ, Якобинцамъ. Въ 1896 году (годъ коронаціи) его командируютъ въ Большой театръ ставить балетъ Конюса «Даная», а въ 1906 г. его назначаютъ дирижеромъ Московскаго балета. Юбиларъ является однимъ изъ музыкально образованнѣйшихъ балетныхъ капельмейстеровъ. Его предшественники, изъ которыхъ особенно славился А. И. Лузинъ, прекрасно понимали хореографію, чувствовали танцы, но не понимали, не чувствовали музыки. Поэтому до приглашенія А. Ф. Арендса не представлялось возможности ставить балеты сложной музыкальной композиціи, требовавшіе отъ дирижера пониманія и эрудиціи. Съ назначеніемъ дирижеромъ А. Ф. увидѣли свѣтъ рампы такіе перлы поэзіи и вдохновенія, какъ П. И. Чайковскаго «Лебединое озеро», «Спящая красавица», А. И. Глазунова «Раймонда». Самъ юбиларъ тоже причастенъ къ балетной музыкѣ: имъ написанъ на сюжетъ романа Флобера 4 актный балетъ «Саламбо».

## ЛЕВЪ СЕМЕНОВИЧЪ АУЭРЪ.

(По поводу сорокалѣтія его музыкальной дѣятельности).

14-го декабря 1908 г. праздновалось сорокалѣтіе музыкальной дѣятельности извѣстнаго скрипача-виртуоза Л. С. Ауэръ, болѣе тридцати лѣтъ состоящаго солистомъ оркестра Императорской русской оперы, въ которомъ три четверти, если не болѣе, состава первыхъ и вторыхъ скрипокъ вышли изъ его школы.

Л. С. Ауэръ родился въ 1845 году въ Венгріи, музыкальное образованіе получилъ онъ вначалѣ въ Пештской консерваторіи и закончилъ свои скрипичныя занятія подъ руководствомъ знаменитаго Іохима. Въ 1868 году былъ приглашенъ въ Петербургъ русскимъ музыкальнымъ обществомъ въ качествѣ профессора консерваторіи по классу скрипичной игры. Плодотворная педагогическая дѣятельность Л. С. дала самыя блестящія результаты.

Къ числу его учениковъ принадлежатъ гг. Галкинъ, Колаковскій, Млынарскій, Вальтеръ, Крюгеръ, Вольфъ-Израэль, Набалдыанъ, г-жа Гамовецкая и другіе. Какъ виртуозъ онъ составилъ себѣ всесвѣтную извѣстность. Имя его занимаетъ одно изъ первыхъ мѣстъ среди скрипачей нашего времени, ко всему этому онъ блестяшій дирижеръ, что имѣлъ возможность доказать, управляя въ продолженіе многихъ лѣтъ симфоническими собраніями. Л. С. извѣстенъ также какъ композиторъ, написавшій нѣсколько музыкальныхъ произведеній для своего любимаго инструмента, имѣющихъ большую цѣнность. Въ день сорокалѣтія его музыкальной дѣятельности собрались въ консерваторію представители всего музыкальнаго міра. Поздравительныя рѣчи лились безконечнымъ потокомъ, послѣ которыхъ были оглашены нѣсколько десятковъ изъ сотни телеграммъ, присланныхъ почитателями артиста со всѣхъ концовъ Россіи, Европы и Америки. Само же русское музыкальное общество поднесло Л. С. Ауэру званіе почетнаго члена—рѣдкое отличіе, котораго раньше были удостоены Чайковскій и Римскій-Корсаковъ.



## ПЕТРЪ ДМИТРІЕВИЧЪ БОБОРЫКИНЪ

(По поводу 50-лѣтія его литературной дѣятельности).

Петръ Дмитріевичъ Боборыкинъ родился 15 августа 1836 года. Первоначальное образование онъ получилъ въ Нижегородской гимназіи, а затѣмъ въ Казанскомъ и Дерптскомъ университетахъ; во время своего пребыванія въ послѣднемъ (55—60 гг.) П. Д. образовалъ изъ товарищей кружокъ русскихъ студентовъ и съ нимъ поставилъ рядъ спектаклей, въ которыхъ, между прочимъ, было сыграно нѣсколько пьесъ Островскаго и исполнена комедія А. Грибоѣдова «Горе отъ ума». Подъ впечатлѣніемъ этихъ театральныхъ представленій П. Д. написалъ свою первую комедію, въ 1859 году, «Шила въ мѣшкѣ не утаишь». Въ теченіе своей 50-лѣтней работы для театра П. Д. Боборыкинъ написалъ слѣдующія пьесы, разновременно поставленныя на сцену: 1) «Фразеры» (передѣлка комедіи «Шила въ мѣшкѣ не утаишь»), не одобренную театальною цензурою. 2) «Однодворецъ», напечатанную въ издаваемомъ имъ журналѣ — Библиотека для чтенія 1861 г., 3) «Ребенокъ», 4) «Старое зло», поставленная на сценѣ подъ названіемъ «Большія хоромы». 5) «Въ мірѣ жить мірское творить», 6) «Иванъ да Марья», комедія, 7) «Не у дѣль», 8) «Сытые», 9) «Старые счеты». 10) «Докторъ Мошковъ», 11) «Клеймо», 12) «Съ бою», 13) «Божья коровка», 14) «Бѣглянка», представленная на Императорскихъ театрахъ, подъ названіемъ «У своихъ», 15) «Своя рука владыка».

Пьесы «Доѣзжане» (1860 г.), «Скорбная братья» (1866 г.), «Прокаженные и чистые», «Неизлечимые» (послѣднія двѣ относятся къ 70-мъ годамъ прошлаго столѣтія) не попали по цензурнымъ условіямъ ни на сцену, ни въ печать. Кромѣ оригинальныхъ пьесъ, П. Д. Боборыкинъ перевелъ также комедію Гольдони «Вѣрь». Нѣкоторое время П. Д. состоялъ членомъ литературно-театральнаго комитета, а съ октября 1889 года числится почетнымъ членомъ конференціи Московскаго театральнаго училища. Въ 1897 году на всероссійскомъ съѣздѣ сценическихъ дѣятелей былъ избранъ

ЮБИЛЕИ.

предсѣдателемъ сѣзда. Въ 1872 году имъ издана книга подъ названіемъ «Театральное искусство», которой до сихъ поръ, руководствуются ученики и ученицы театральныхъ курсовъ.

Съ 1871 года по 1886 годъ имъ написанъ цѣлый рядъ рецензій въ газетахъ, журналахъ и въ періодическихъ изданіяхъ. Въ числѣ крупныхъ статей Петра Дмитриевича значатся: 1) Миръ успѣха, очеркъ современной французской драматургіи («Русскій Вѣстникъ» 1866 года № 8); 2) Денисъ Дидро, какъ критикъ сценической игры («Всемирный трудъ» 1869 г., № 1), 3) Эразмъ Лессингъ и докторъ Ретшеръ, какъ критики сценической игры («Русскій Вѣстникъ» 1867 г., № 7); 4) В. И. Живокони («Склад.» 1874 г.); 5) Три любимца («Артистъ» № 11); 6) Литературный театр («Артистъ», №№ 12, 13, 24, 25, 26, 27 и 34); 7) Лекціи о сценическомъ искусствѣ («Артистъ», № 17—21 и «Дневникъ Артиста» 1892 г., №№ 1, 3 и 4); 8) Отъ Грибоѣдова до Островскаго («Недѣля» 1876 г., № 49—52); 9) За четверть вѣка. Изъ воспоминаній о Сарѣ Бернаръ («Артистъ», № 25).

---

### НАДЕЖДА СЕРГѢВНА ВАСИЛЬЕВА.

По поводу сорокалѣтней ея сценической дѣятельности и тридцати-пяти-лѣтія пребыванія на Императорской сценѣ.

Н. С. Васильева принадлежитъ къ числу тѣхъ актрисъ, которыя никогда не переступаютъ той грани, за которой сценическая правда перестаетъ быть *истинной*, переходя въ область искусственности и афектаціи. Въ талантѣ этой артистки имѣется несомнѣнный запасъ ума, анализа, искренности и юмора. Это честная художественная натура, все приносящая въ жертву честному, совѣтливому труду и ничѣмъ не жертвующая минутному успѣху. Н. С. Васильева, по нѣмецкому театральному выраженію, въ полномъ смыслѣ слова можетъ быть названа «ein Theater Kind», такъ какъ родилась въ сферѣ искусства и пропитана имъ съ дѣтства. О своихъ отроческихъ годахъ, равно какъ о своемъ поступленіи и пребываніи на сценѣ съ 1869 г. по 1878 г., она сама рассказываетъ въ «Отрывкахъ изъ

воспоминаний» напечатанныхъ въ 1 выпускѣ «Ежегодника Императорскихъ театровъ» за 1909 г.

Въ Петербургѣ, куда она была переведена въ 1878 году, талантливая артистка послѣ цѣлаго ряда блестяще сыгранныхъ ею ролей 18 октября 1895 г. праздновала двадцатипятилѣтіе своей сценической дѣятельности и была самымъ душевнымъ образомъ принята какъ публикою, отъ которой получила массу цѣнныхъ подарковъ и самыхъ радушныхъ привѣтствій, такъ и товарищами по сценѣ. 5 февраля 1898 г. она неожиданно прощается съ Петербургской публикою и почти на пять лѣтъ переноситъ свою дѣятельность въ провинцію. Въ 1903 году мы снова видимъ Н. С. на Петербургской Императорской сценѣ, гдѣ она занимаетъ съ успѣхомъ амплуа пожилыхъ «Grandes dames», а 2 Апрѣля 1908 года почитатели ея таланта съ отраднымъ чувствомъ встрѣчаютъ вѣсть о пожалованіи ей, по случаю тридцати-пяти-лѣтія пребыванія ея на Императорской сценѣ, званія «заслуженной артистки». Публика, переполнившая въ этотъ вечеръ Александринскій театръ, восторженно принимала юбиляршу, въ роли Бородавкиной, въ комедіи А. Потѣхина «Виноватая».

Въ половинѣ семидесятыхъ годовъ прошлаго столѣтія Н. С. Васильева состояла преподавательницей сценическаго искусства въ драматической школѣ, основанной при Русскомъ литературномъ обществѣ, когда же открылись драматическіе курсы при дирекціи Императорскихъ театровъ, Н. С. перешла туда и три года продолжала тамъ свою преподавательскую дѣятельность. Въ числѣ ея ученицъ между прочимъ значатся извѣстная артистки: г-жи Пасхалова, Миронова, Грановская. Съ 1883 по 1889 годъ она состояла членомъ Театрально-Литературнаго Комитета. Намъ остается сказать нѣсколько словъ объ участіи Н. С. Васильевой въ администраціи перваго «Общедоступнаго» театра въ Москвѣ, учрежденнаго ея мужемъ С. В. Танѣевымъ адъютантомъ Московскаго генераль-губернатора князя В. А. Долгорукаго и поѣздкѣ Н. С. съ труппой русскихъ драматическихъ актеровъ въ Парижъ. «Общедоступный театръ», въ судьбахъ котораго Н. С. принимала самое живое участие, является прототипомъ дешевыхъ

народныхъ театровъ и въ исторіи ихъ долженъ занять одно изъ видныхъ мѣстъ. Въ немъ преимущественно давались пьесы историческія, народныя, фееріи, или требующія большихъ обстановокъ и такія, какія почему нибудь не могли быть даны на Императорской сценѣ. Труппа этого театра была превосходно составлена. Достаточно сказать, что въ ней за трехлѣтнее существованіе театра, подвизались между прочимъ такія провинціальныя знаменитости того времени какъ П. Стрепетова, Милославскій, Н. Х. Рыбаковъ, П. М. Медвѣдевъ, А. П. Ленскій, Кирѣевъ, Павелъ Васильевъ, В. П. Далматовъ, Ивановъ-Козельской и мног. др. М. Г. Савина такъ же выступала на немъ. Въ апрѣлѣ 1876 года Н. С., подъ именемъ Москвиной, принимала участіе въ русскихъ спектакляхъ, устроенныхъ ея мужемъ С. В. Танѣевымъ въ парижемскомъ театрѣ «Вантадуръ», въ репертуаръ которыхъ входила извѣстная пьеса Сухонина «Русская свадьба». Ихъ было дано тамъ 11-ть. Вся обстановка, костюмы и декораціи для нихъ были сдѣланы вновь. Они были обставлены лучшими провинціальными актерскими силами того времени. Въ нихъ принимали участіе между прочимъ пѣвица г-жа Пускова, обладавшая феноменальнымъ контральто, танцовщица Московскаго театра г-жа Гиллертъ и извѣстный танцовщикъ Бекеффи. Несмотря на хорошіе сборы, благодаря громаднымъ расходамъ (за одинъ театръ платилось въ день 1.000 рублей), С. В. Танѣевъ понесъ убытку почти двадцать тысячъ рублей.

### ФЕДОРЪ ПЕТРОВИЧЪ ГОРЕВЪ.

(По поводу 40-лѣтія его сценической дѣятельности).

Ф. П. Горевъ свою сценическую карьеру началъ совсѣмъ молодымъ человѣкомъ въ любительскихъ спектакляхъ, затѣмъ служилъ, по его словамъ, въ Курскѣ, очень недолго (лѣто 1868 года) получая, какъ профессиональный актеръ, 15 рублей въ мѣсяцъ и за это мизерное вознагражденіе долженъ былъ кромѣ того нести обязанности помощника режиссера. «Черезъ три—четыре года, пишетъ онъ въ своихъ воспоминаніяхъ, поѣхалъ

я изъ Житомира, гдѣ служилъ два сезона на жалованьи 125 рублей у Шаировича, къ Милославскому въ Одессу. Н. К. Милославскій принялъ меня весьма любезно и спросилъ, сколько я хочу получать жалованья. Сто пятьдесятъ рублей, — отвѣтилъ я. Это многовато — возразилъ на это Милославскій и предложилъ мнѣ сорокъ рублей въ мѣсяць, или три дебюта, которые рѣшатъ окладъ моего содержанія. Я согласился на послѣднее предложеніе и дебютировалъ въ пьесѣ И. В. Шпажинскаго «Соловушка», затѣмъ сыгралъ Василья въ «Каширской старинѣ» Аверкіева и наконецъ, въ третій разъ выступилъ въ роли Сбоева въ комедіи Фролова «Подруга»; принимали меня на дебютахъ болѣе чѣмъ хорошо и я, видимо, имѣлъ успѣхъ, такъ какъ послѣ исполненія роли въ «Соловухѣ» получилъ приглашеніе отъ Н. К. Милославскаго, который, по болѣзни не былъ въ театрѣ и просилъ придти къ нему. Лишь только переступилъ я порогъ его кабинета, Н. К., у котораго въ это время было нѣсколько актеровъ, бросился ко мнѣ, горячо меня поцѣловалъ и поздравилъ съ полторастью рублевымъ окладомъ. Затѣмъ черезъ мѣсяць я игралъ съ нимъ въ «Разбойникахъ» Шиллера — онъ отца, а я Карла, и не успѣлъ еще закрыться занавѣсъ въ четвертомъ дѣйствіи трагедіи, какъ мнѣ стало извѣстно, что я получаю двѣсти рублей и полъ-бенефиса, а черезъ небольшой срокъ послѣ исполненія «Донъ Карлоса», въ трагедіи того же названія Н. К. увеличилъ мнѣ окладъ до 250 рублей и двухъ полубенефисовъ. Затѣмъ дѣла его антрепризы пошатнулись, театръ перешелъ къ Галахову, самъ онъ уѣхалъ гастролировать, а я подписалъ контрактъ въ Харьковъ къ Дюковой, по окончаніи сезона у которой, весною 1877 года, дебютировалъ на сценѣ Александринскаго театра въ роляхъ Жадова «Доходное мѣсто» и Холмина «Блуждающіе огни», и думаю—весьма удачно, судя по отзывамъ газетъ и сдѣланному мнѣ приему публикою, но принятъ на сцену я не былъ, и только въ 1880 году получилъ въ Вильно, гдѣ я игралъ, предложеніе отъ режиссера того времени Ф. А. Федорова, приглашеніе поступить въ Петербургскую Императорскую драматическую труппу на 900 рублей жалованья и 20 рублей разовыхъ. Несмотря на то,

что я, видимо, нравился публикѣ, которая постоянно относилась ко мнѣ сочувственно, обстоятельства для меня сложились такимъ образомъ, что я принужденъ былъ на нѣкоторое время перейти въ Малый театръ въ Москву, гдѣ меня знали по театру А. А. Бренко и спектаклямъ артистическаго и нѣмецкаго клуба. Въ сезонъ 1897 года я снова вернулся на Императорскую сцену, на которой прослужилъ два съ половиной сезона, покинувъ ее далеко недобровольно. Затѣмъ я служилъ почти три сезона на частныхъ театрахъ Москвы (Корша) и Петербурга у Л. Б. Яворской и только въ сезонъ 1904 года былъ вновь приглашенъ въ московскій Малый театръ на окладъ четыре тысячи рублей».

Федоръ Петровичъ Горевъ—актеръ экспрессіи. Сценическіе дѣтели подобнаго рода возбуждаютъ больше разногласія нежели представители актерской аккуратности. Они всегда будутъ имѣть массу почитателей, жаждущихъ порыва, ищущихъ минуты забвенія и убѣжденныхъ противниковъ, которые по личнымъ свойствамъ своего пониманія и характера предпочитаютъ въ сценическомъ творествѣ законченность минутному вдохновенію. Репертуаръ Ф. П. Горева громаденъ. Имъ сыграно за время пребыванія на сценѣ болѣе трехсотъ ролей.

## ЛИДІЯ ЮРЬЕВНА ЗВЯГИНА.

(По поводу 20-лѣтія ея оперной дѣятельности).

18 ноября на сценѣ Московскаго Большаго Императорскаго театра состоялся прощальный бенефисъ Л. Ю. Звягиной. Л. Ю. Звягина окончила женскіе высшіе курсы въ Кіевѣ профессора Гогоцкина, одновременно занимаясь пѣніемъ въ мѣстной музыкальной школѣ, по окончаніи которой она была принята въ Петербургскую консерваторію, гдѣ сначала училась въ классахъ г-жъ Поляковой-Хвостовой и Цванцигеръ, а окончила курсъ по классу Эверарди. По окончаніи консерваторіи въ 1887 году подписала контрактъ къ И. Е. Питоеву въ Тифлисъ на 600 рублей въ мѣсяць. Здѣсь Л. Ю. проходила оперы подъ руководствомъ знаменитаго въ

свое время И. П. Прянишникова. Въ 1889 году, послѣ дебюта въ «Русланъ и Людмилъ», въ партіи Ратмира, Л. Ю. была принята въ Московскій Большой театръ. Черезъ годъ Л. Ю. получила субсидію на поѣздку въ Парижъ къ П. Виардо для усовершенствованія въ пѣніи. Знаменитая примадонна прошла съ ней, между прочимъ, партіи Вани и Ратмира, которыя сама учила подъ руководствомъ Глинки. Возвратясь изъ за границы, Л. Ю. въ теченіе девятнадцати лѣтъ пѣла на сценѣ Большого театра. Въ ея репертуарѣ значится сорокъ оперъ. Лучшими своими ролями Л. Ю. считаетъ: Ратмира («Русланъ и Людмила»), Полину («Пиковая дама») Ваню («Жизнь за Царя») и «Рогнѣду» (въ оперѣ того же названія Сѣрова). Л. Ю. обладаетъ голосомъ съ характернымъ контральтовымъ тембромъ. Главное достоинство этой пѣвицы составляетъ ея музыкальность, дающая ей возможность исполнять труднѣйшія партіи контральтоваго репертуара, не исключая оперъ Р. Вагнера.

---

### МИХАИЛЪ МИХАЙЛОВИЧЪ ИППОЛИТОВЪ-ИВАНОВЪ.

23 января исполнилось 25-тилѣтіе композиторской дѣятельности директора Московской консерваторіи М. М. Ипполитова-Иванова. Юбиларъ родился въ Гатчинѣ въ 1859 году. По окончаніи курса въ Петербургской консерваторіи по классу композиціи у Римскаго-Корсакова, М. М. былъ назначенъ директоромъ музыкальной школы въ Тифлисѣ. 22 января 1883 года М. М., пріѣхавшій по дѣламъ училища въ Петербургъ, впервые дирижировалъ своей увертюрой «Яръ-хмѣль», въ симфоническомъ собраніи. Въ Тифлисѣ имъ былъ написанъ обиходъ церковнаго пѣнія и изслѣдованы грузинскія народныя пѣсни; о послѣднихъ былъ выпущенъ М. М. даже цѣлый печатный трудъ съ приложеніемъ сборника.

Съ 1893 года М. М. былъ приглашенъ профессоромъ въ Московскую консерваторію, по классу композиціи. М. М.—знатокъ и любитель чисторусской національной музыки, поэтому въ концѣ девяностыхъ годовъ онъ съ удовольствіемъ принялъ предложеніе быть дирижеромъ московской

частной оперы С. И. Мамонтова, а съ 1904 г. и по 1907 г. М. М. состоялъ имъ въ частномъ театрѣ Зимина. Несмотря на занятія въ консерваторіи и въ театрѣ, М. М. не оставлялъ композиторской дѣятельности. За 25 лѣтъ онъ написалъ нѣсколько духовно-музыкальныхъ произведеній и три оперы: «Азра», «Ася» и «Руфь». Въ настоящее время онъ работаетъ надъ оперою на сюжетъ пьесы князя А. Сумбатова «Измѣна». Нынѣ М. М. состоитъ директоромъ Московской консерваторіи.

## КЛЕОПАТРА АЛЕКСАНДРОВНА КАРАТЫГИНА.

(Листки изъ автобіографіи).

...«Въ концѣ августа 1909 года исполнилось сорокалѣтіе моей сценической дѣятельности на драматической сценѣ. Дѣйствительно же, если считать мою службу въ балетѣ съ 16 лѣтъ, я нахожусь при театрѣ уже 46 лѣтъ. Мнѣ въ этомъ году минулъ 62-й годъ. Происхожу я изъ артистической семьи. Дѣдъ мой Александръ Ивановичъ Глухаревъ въ половинѣ тридцатыхъ годовъ служилъ на петербургской сценѣ, занимая на ней роли наперсниковъ. По рассказамъ, онъ былъ очень хорошъ собой и обладалъ голосомъ такого большого діапазона, что какъ то разъ А. С. Пушкинъ шутливо сказалъ про него: «слышу отсюда торжественный ревъ Глухарева». Моя бабушка была извѣстная знаменитая русская артистка Алёна Ивановна Гусева, прослужившая на сценѣ сорокъ три года и умершая на ней, въ пьесѣ Сухонина «Русская свадьба», въ 1853 году. Сестра ея Екатерина Ивановна Ежова, тоже моя бабка, также долгое время служила украшеніемъ Петербургскаго театра. Иванъ Петровичъ Ежовъ, ихъ отецъ, мой прадѣдъ, былъ придворный капельмейстеръ, а сыновья его—музыканты. Мой батюшка Александръ Александровичъ Глухаревъ игралъ первую скрипку въ оркестрѣ Императорскихъ театровъ, а матушка моя Ольга Павловна пѣла въ хорѣ русской и итальянской оперъ.

Такимъ образомъ, мое дѣтство проходило въ театральной сферѣ. 6-ти лѣтъ меня отдали въ театральную Петербургскую школу, гдѣ я



четыре года пробыла экстерной воспитанницей и только по истеченіи ихъ была зачислена въ казенныя воспитанницы. Въ драмѣ я стала появляться чуть-ли не тотчасъ послѣ моего поступленія въ школу въ пьесахъ: «Уголино», «Двумужница»; я играла дѣтскія роли, а въ одинъ изъ бенефисовъ Каратыгина въ драмѣ «Вѣчный жидъ» танцевала въ кадрилѣ vis-a-vis съ Ю. Н. Линской и П. Каратыгинымъ. Въ балетѣ меня стали занимать тоже очень рано. Танцовальному искусству въ школѣ обучалась я сначала у Гариновскаго, потомъ у А. Н. Богданова и затѣмъ у Гюге. Занятія мои шли настолько успѣшно, что я 10 лѣтъ исполняла съ Канцеровой, впоследствии извѣстной танцовщицей, въ школьномъ спектаклѣ pas de deux галопъ, а черезъ годъ или два я получила за успѣхи «бѣлое и розовое платье», высшую награду, которую давали въ школѣ воспитанницамъ, но, несмотря на это, меня затирали и не давали мнѣ ходу. Тогда я возненавидѣла балетъ, стала лѣниться, манкировать классами и вся отдалась изученію французскаго языка и музыки, къ которой я съ дѣтства имѣла склонность. Слухъ у меня былъ врожденный, къ тому же у меня вдругъ открылся голосъ, и хотя я распѣвала въ школѣ цѣлый день, но на него никто изъ начальства не обратилъ своего благосклоннаго вниманія, которое всецѣло было поглощено только однимъ танцовальнымъ искусствомъ, всѣ же его другія отрасли, не исключая драматической, въ особенности ея практическаго примѣненія, являлись иногда просто неожиданнымъ сюрпризомъ. Такою пріятною неожиданностью, въ особенности для насъ, воспитанницъ, было появленіе, на примѣръ, французскихъ спектаклей въ школѣ подъ управленіемъ знаменитой актрисы Михайловскаго театра Леонтины Вольнисъ. Я, какъ нѣсколько владѣвшая французскимъ языкомъ, такъ же попала въ число участвующихъ и имѣла даже нѣкоторый успѣхъ. Эти спектакли и въ особенности посѣщеніе французскихъ спектаклей, куда насъ стали возить, вскружили мнѣ окончательно голову и я рѣшила во что бы то ни стало выйти изъ школы во французскую труппу, хотя бы на безсловесныя роли. Но судьба зло подшутила надо мной, я была выпущена корифейкой на 300 руб. въ балетъ. Это было для меня чистѣйшей

мукою, но я, не теряя надежды выбраться изъ балета, продолжала ходить къ Л. Вольнисъ прочитывать съ нею роли. Эта прекрасная актриса и добрѣйшая женщина не только охотно проходила ихъ со мной, но задумала взять меня съ собой въ Парижъ и хлопотала даже о выдачѣ мнѣ на это пособія. На мое несчастіе директоръ театровъ графъ Борхъ, болѣе чѣмъ симпатично относившійся ко мнѣ, умеръ и съ Л. Вольнисъ не заключили вновь условія; такимъ образомъ всѣ мои мечты разлетѣлись въ прахъ. Я уже было опустила крылья, но неожиданный случай и на этотъ разъ помогъ мнѣ совершенно экспромтомъ, почти безъ репетиціи, сыграть въ Кронштадтѣ, замѣняя заболѣвшихъ актрисъ, роли: Аннушки во «Фролѣ Скобѣевѣ» Аверкіева, Юлиньки въ «Доходномъ мѣстѣ» Островскаго и Софьи въ «Горе отъ ума» Грибоѣдова, что мнѣ дало большой толчокъ впередъ.

Худо ли, хорошо ли я ихъ исполняла—не мнѣ объ этомъ судить; я знаю только то, что послѣ этого меня стали приглашать играть въ Кронштадтъ и Петербургскіе клубы, а затѣмъ въ 1869 году я подписала контрактъ въ провинцію, гдѣ вышла замужъ за актера В. А. Каратыгина, родственника знаменитаго артиста П. А. Каратыгина. Въ провинціи я играла первоначально молодыя роли въ драмѣ и комедіи, пѣла въ водевиляхъ и опереткахъ, затѣмъ постепенно перешла на характерныя комическія роли. Всѣхъ ролей въ моемъ репертуарѣ значитса до полутораэта.

Въ продолженіе моей сорокалѣтней артистической карьеры я испосовала вдоль и поперекъ всю Россію, играя почти во всѣхъ большихъ центрахъ Поволжья, юга и крайняго сѣвера, даже на Сахалинѣ, въ Хабаровскѣ, Нижнеудинскѣ и Нерчинскихъ заводахъ. Въ Москвѣ я служила подъ режиссерствомъ А. Ф. Ѳедотова, лѣтній сезонъ 1882 г. въ театрѣ Зоологическаго сада и 1883—84 г.г. у Ѳ. А. Корша. Съ 1883 года по 1890 годъ я участвовала въ лѣтнихъ поѣздкахъ по провинціи Императорскихъ артистовъ Московскаго Малаго театра, въ труппу котораго я была зачислена 1-го октября 1896 года, а съ 1-го января 1903 года состою въ числѣ артистокъ Петербургской Императорской драматической труппы.

## ГЕОРГІЙ АЛЕКСАНДРОВИЧЪ КОЗАЧЕНКО.

(По поводу 35-лѣтія его музыкальной дѣятельности и 25-лѣтія завѣдыванія хоромъ русской оперы).

Г. А. Козаченко родился въ Петербургѣ, 20 апрѣля 1858 года. Первоначальное свое музыкальное образованіе получилъ въ Придворной Капеллѣ, въ концертѣ которой выступилъ десяти лѣтъ отъ роду въ первый разъ, сыгралъ на немъ передъ публикой вальсъ Шопена «As-dur», затѣмъ продолжалъ развивать свои музыкальныя способности въ Петербургской консерваторіи, курсъ въ которой окончилъ въ 1883 году съ серебряной медалью. Г. А., еще будучи въ консерваторіи, въ 1882 году получилъ предложеніе отъ тогдашняго режиссера русской оперы Г. П. Кондратьева посѣщать спектакли и репетиціи Мариинскаго театра, чтобы присутрѣться къ сложнымъ обязанностямъ хормейстера, мѣсто котораго освобождалось въ недалекомъ будущемъ и на которое онъ его прочилъ. И дѣйствительно, едва Г. А. успѣлъ кончить консерваторію 23 мая 1883 года, какъ 1 августа того-же года онъ былъ назначенъ вторымъ учителемъ хоровъ русской оперы, для которыхъ, годъ спустя, въ 1884 году, по инициативѣ Г. А. былъ организованъ классъ «теоріи музыки», находившійся подъ его руководствомъ до 1908 года. Вообще въ этой области юбиляръ сдѣлалъ весьма много и, благодаря только его энергіи и неусыпнымъ трудамъ, хоръ Императорской оперы достигъ той музыкальности и стройности исполненія, какимъ онъ обладаетъ теперь.

Г. А. болѣе 20 лѣтъ занимается преподаваніемъ теоріи музыки и хорового пѣнія въ нѣкоторыхъ женскихъ институтахъ и другихъ воспитательныхъ учрежденіяхъ. За свою 35-лѣтнюю музыкальную дѣятельность Г. А. написалъ цѣлый рядъ вещей для оркестра, голоса, свѣтскаго и церковнаго хора. Оперы юбиляра «Князь Серебряный», либретто котораго обработано имъ же, и «Панъ сотникъ» полукомического содержанія, разученныя и поставленыя подъ его руководствомъ и дирижерствомъ, представлены были: первая — въ Мариинскомъ театрѣ въ сезонъ 1892 года, а

ЮБИЛЕИ.

вторая — въ Народномъ домѣ 4 сентября 1902 г. Третья его опера «Марфинька», сочиненная въ 1903—1908 г. и оркестрованная лѣтомъ 1909 года, представлена композиторомъ на разсмотрѣніе опернаго театральнаго комитета. Въ настоящее время юбиляръ работаетъ надъ партитурою балета, сюита изъ которой исполнялась 28 ноября 1909 года въ юбилейномъ его концертѣ.

---

## НИКОЛАЙ АЛЕКСѢВИЧЪ КОРЕНЕВЪ.

(По поводу 25-лѣтія его службы въ театрѣ).

Николай Алексѣвичъ Кореневъ—уроженецъ Москвы. Первоначально свою артистическую дѣятельность началъ въ провинціи, гдѣ исполнялъ весьма успѣшно характерныя роли, время отъ времени неся трудныя обязанности суфлера, въ каковой должности поступилъ въ концѣ семидесятихъ годовъ прошлаго столѣтія въ московскій артистическій кружокъ. Кромѣ того, служилъ въ Москвѣ въ театрахъ М. В. Лентовскаго, А. А. Бренко и Ѳ. А. Корша. Въ 1884 году Н. А. былъ приглашенъ въ качествѣ суфлера въ петербургскую Императорскую драматическую труппу, а въ 1891 г. назначенъ режиссеромъ.

---

## ЦЕЗАРЬ АНТОНОВИЧЪ КЮИ.

(По поводу 50-лѣтія его музыкальной дѣятельности).

Цезарь Антоновичъ Кюи родился въ Вильнѣ, 6 января 1835 г. года. Получилъ образованіе въ виленской гимназіи, а затѣмъ въ СПБ., въ Главномъ Инженерномъ училищѣ, гдѣ окончилъ курсъ въ 1857 году и былъ оставленъ при немъ репетиторомъ; затѣмъ получилъ тамъ-же мѣсто преподавателя и профессора фортификаціи, одновременно читая лекціи по тому-же предмету въ Николаевской Академіи Генеральнаго Штаба и Михайловской Артиллерійской академіи, занимаясь параллельно композиціей, къ которой почувствовалъ влеченіе, будучи еще въ гимназіи. Гармонію

и контрапунктъ онъ изучалъ съ извѣстнымъ музыкантомъ С. Монюшко въ Вильнѣ въ 1898 году. Дальнѣйшимъ своимъ музыкальнымъ развитіемъ онъ обязанъ постоянно, начиная съ 1856 года, общенію съ Балакиревымъ и его кружкомъ «новой музыкальной школы», среди мощныхъ представителей которой Ц. А. стоитъ совершенно особнякомъ, по складу своего дарованія подходя скорѣе къ французской школѣ. Въ своей музыкальной карьерѣ обязанъ онъ отчасти такъ-же и Даргомыжскому, котораго онъ является прямымъ послѣдователемъ въ своихъ романсахъ. Ц. А. по преимуществу — композиторъ вокальный. Въ своихъ операхъ, которыхъ имъ написано девять, онъ стремится къ кантиленѣ, къ аріозному пѣнію. Ц. А. принадлежатъ слѣдующія оперы: «Кавказскій плѣнникъ» (1857 г.), небольшая опера «Сынъ мандарина» (1859 г.), «Пиръ во время чумы» (на текстъ Пушкина), «Вильямъ Ратклифъ» (на сюжетъ Гейне), «Анжелло», на сюжетъ В. Гюго, «Le Flibustier» и «Сарацинъ» (на сюжетъ драмы Дюма-Отца «Charles VII chez ses grands vassaux»).

Кромѣ этихъ оперъ, Ц. А. написаны еще одноактныя оперы: «Матео Фалькони» (по Меримэ), «Mamselle Fiffi» (по Мопассану), и актъ балета-оперы «Млада» (въ 1872 г.). Къ своему юбилею Ц. А. закончилъ большую оперу на сюжетъ Пушкинской «Капитанской дочки».

Ц. А. пользуется большою извѣстностью, какъ музыкальный критикъ. Въ своихъ статьяхъ (въ «С.-Петербургскихъ Вѣдомостяхъ», «Сѣверномъ Вѣстникѣ», «Голосѣ», «Недѣлѣ», «Гражданинѣ», «Новомъ Времени», «Новостяхъ» и «Артистѣ»), отличавшихся большимъ остроуміемъ и начитанностью, онъ постоянно ратовалъ за новое направленіе въ русской музыкѣ.

### ВАСИЛІЙ ВАСИЛЬЕВИЧЪ КЮНЕРЪ.

23 апрѣля исполнилось 50-лѣтіе дѣятельности В. В. Кюнера, извѣстнаго музыкальнаго педагога и композитора. В. В. родился въ Штутгардѣ 1-го (13 апрѣля) 1840 г. Пятилѣтнимъ мальчикомъ онъ сталъ учиться музыкѣ, а черезъ четыре года, уже будучи ученикомъ Леви и Дюбьевера,

ЮБИЛЕИ.

впервые выступилъ публично, исполнивъ на фортепiano концертъ Мошелеса и вариации Беріо на скрипкѣ. Въ 1859 году В. В. окончилъ Штутгардскую Консерваторію съ дипломомъ. Въ маѣ мѣсяцѣ того же года молодой и талантливый музыкантъ переѣхалъ въ Россію, гдѣ занялъ мѣсто учителя музыки и дирижера въ Лифляндіи. Въ дальнѣйшемъ В. В. Кюнеръ ѣздилъ въ Парижъ, чтобы усовершенствовать свою игру на скрипкѣ у Массара. Въ 1862 году, вернувшись изъ Франціи, онъ былъ назначенъ Его Императорскимъ Высочествомъ Принцемъ Петромъ Георгіевичемъ Ольденбургскимъ преподавателемъ музыки въ Николаевскій женскій пріютъ, а въ 1867 году В. В., во время своей артистической поѣздки по Кавказу, былъ приглашенъ Великою Княгинею Ольгой Федоровною, супругою Его Императорскаго Высочества Великаго Князя Михаила Николаевича, бывшего тогда Намѣстникомъ Кавказа, заниматься музыкой съ ея Августѣйшими Дѣтьми. Во время своего пребыванія въ Тифлисѣ В. В. основалъ тамъ Кавказское музыкальное общество и написалъ оперу Тарась Бульба, представленную въ 1880—81 г. на сценѣ Маріинскаго театра и выдержавшую всего 5 представлений. В. В. написано также множество произведеній камерной музыки, стиль и техника которыхъ обличаютъ превосходнаго, серьезнаго музыканта. В. В., кромѣ всего этого, состоялъ и состоитъ инспекторомъ музыки въ Гатчинскомъ и Маріинскомъ институтахъ, директоромъ музыки въ Александровскомъ лицее, руководителемъ музыкальнаго образованія въ Коммерческомъ училищѣ и директоромъ Столичной музыкальной школы, основанной имъ вмѣстѣ съ г. Левицкой-Скалонъ въ 1894 году.

### ПАУЛИНА ЛУККА.

Паулина Лукка занимала отъ начала шестидесятыхъ и до конца семидесятыхъ годовъ прошлаго столѣтія одно изъ видныхъ мѣстъ въ оперныхъ европейскихъ и американскихъ театрахъ. Голосъ этой пѣвицы не поражалъ своей силою, онъ былъ мягокъ, гибокъ и весь во власти этой выдающейся артистки. Бархатные и симпатичные тоны его были ровны и

вѣрны; пѣвица умѣла гасить свой голосъ съ рѣдкимъ совершенствомъ. Уступая Патти въ блескъ фіоритуръ, она превосходила ее глубиной чувства и необыкновенной симпатичностью какъ пѣнія, такъ и игры. Это, по выраженію Данта, «il canto che nell amica si senta». П. Лукка родилась въ 1841 году въ Вѣнѣ. Дебютировала 16 лѣтъ въ Ольмюцѣ. Въ сезоны 1867—1868 и 1868—1869 гг. П. Лукка пѣла въ Петербургской итальянской оперѣ. Дебютировала она въ «Фаустѣ» Гуно и произвела рѣшительный фуроръ въ патетическихъ сценахъ послѣднихъ актовъ оперы. Превосходна она была въ роли Керубино «Свадьба Фигаро». Полнѣйшимъ же торжествомъ пѣвицы была партія Церлины въ «Донъ Жуанѣ». Выйдя замужъ за барона Радена, талантливая примадонна, въ 1887 году, оставила сцену и посвятила себя концертной и педагогической дѣятельности.

## ЭДУАРДЪ ФРАНЦЕВИЧЪ НАПРАВНИКЪ.

(По поводу 45-лѣтія его музыкальной дѣятельности).

Э. Ф. Направникъ родился 12 августа 1839 года въ Богеміи близъ Кениггреца. Занимаясь въ органной школѣ Блажека и Питча въ Прагѣ, онъ уже 13 лѣтъ игралъ на органѣ. Оркестровку и вообще капельмейстерство Э. Ф. изучалъ подъ руководствомъ извѣстнаго музыканта Кителя. Въ 1861 году получилъ онъ мѣсто капельмейстера въ Петербургѣ у князя Юсупова, а въ сезонъ 1862—1863 года былъ приглашенъ помощникомъ капельмейстера русской оперы. Случилось это совершенно неожиданно для Э. Ф. Въ концѣ сезона 1862 года Э. Ф. Направникъ слушалъ въ Маріинскомъ театрѣ «Руслана и Людмилу». Опера Глинки не могла быть начата за неприбытіемъ въ театръ піаниста, играющаго за кулисами въ первой сценѣ 1-го дѣйствія. Положеніе дѣлалось весьма критическимъ. Приходилось отмѣнять представленіе оперы, замѣнить которую было нечѣмъ. Скрипачъ-концертмейстеръ Пиккель, увидавъ въ зрительной залѣ знакомого ему Э. Ф. Направника, предложилъ ему замѣнить отсутствующаго піаниста. Э. Ф. принялъ это предложеніе, и по отзывамъ очевидцевъ,

выполнилъ эту задачу превосходно, хотя до этого времени вовсе не былъ знакомъ съ партитурою Глинки. Это обратило вниманіе управляющаго Императорскими театрами и рѣшило участь молодого человѣка: 10 сентября 1863 г. онъ получилъ новое назначеніе. Въ 1867 году онъ былъ утвержденъ въ качествѣ второго капельмейстера, по уходѣ же главнаго капельмейстера К. Н. Лядова занялъ его мѣсто. Композиціей онъ началъ заниматься еще въ Прагѣ, гдѣ написалъ нѣсколько пьесъ для оркестра, фортепіано и пѣнія. Въ 1868 году съ большимъ успѣхомъ была поставлена въ Мариинскомъ театрѣ его опера «Нижегородцы», въ 1886 г. «Гарольдъ», въ 1895 году опера «Дубровскій» и, наконецъ, опера «Франческа да-Римини». Кромѣ того; имъ написаны: музыка къ поэмѣ А. Толстого «Донъ Жуанъ», симфоническая поэма «Востокъ» и цѣлый рядъ пьесъ для фортепіано, романсовъ и сюитъ для виолончели. Тридцать лѣтъ Э. Ф. состоялъ дирижеромъ симфоническихъ собраній Русскаго музыкальнаго общества, обязанности котораго сложилъ съ себя въ 1881 году.

### АННА МАТВѢВНА ПАВЛОВА.

(По поводу 10-лѣтія ея артистической дѣятельности).

18 ноября 1909 г. на сценѣ Мариинскаго театра праздновала десятилѣтіе своего служенія въ Петербургской сценѣ Анна Матвѣвна Павлова 2-я (зачислена въ балетъ съ 1 іюля 1899 года). Извѣстна А. М. далеко за предѣлами Мариинскаго театра. Публика, переполнявшая въ этотъ вечеръ зрительную залу, принимала юбиляршу восторженно. А. М. Павлова выступила въ балетѣ «Баядерка», въ роли Никіи. Она поражала, какъ и прежде, мягкостью и прелестью своихъ движеній. Отличительныя свойства талантливой балерины: замѣчательная подвижность и удивительная мимика. Будучи превосходной танцовщицей *terre à terre*, А. М. прекрасна такъ-же въ балетахъ легкаго и лирическаго жанра, въ которыхъ необыкновенно удаются ей сцены оживленнаго кокетства и шаловливой граціи. Въ продолженіе своего десятилѣтняго пребыванія на Петербургской сценѣ она вы-



ступала около 300 разъ въ оперѣ и въ 20 балетахъ: «Арлекинада» (Пьеретта), «Баядерка» (Никія), «Волшебное зеркало» (одна изъ свиты), «Волшебная флейта» (Лиза), «Времена года» (Ина), «Дочь Фараона» (Рамзея, мумія, Аспичія), «Донъ Кихоть» (Жуаннитта, повелительница дріадъ), «Жизель» (Джюльме, повелительница Вилиссъ и Жизель), «Корсаръ» (Гюльмара, Медора), «На перепутьи» (Кармень), «Наяда и рыбакъ» (Ундина), «Пахита» (Пахита), «Очарованный лѣсъ» (Илька), «Пробужденіе Флоры» (Флора), «Ручей» (Эфемериды), «Раймонда» (Генриетта), «Синяя борода» (Анна), «Спящая красавица» (фея Кандидъ), «Талисманъ» (баядерка), «Эсмальда» (Флеръ де-Лисъ).

## ОСИПЪ АНДРЕЕВИЧЪ ПРАВДИНЪ.

(Страничка изъ автобіографіи артиста).

«...Я родился въ Петербургѣ 16 іюня 1846 года. Отецъ мой имѣлъ торговое дѣло. Воспитывался я въ Peterschule и затѣмъ въ 5-й Петербургской гимназіи. Уже со второго класса гимназіи развилась во мнѣ страсть къ театру. Въ то время я часто бывалъ у моего дяди, довольно популярнаго художника (ученика Брюлова), въ домѣ котораго была сцена, гдѣ играли любители небезызвѣстнаго общества «Конкордія»; тамъ я проводилъ все свободное отъ занятій время и иногда ставилъ съ моими товарищами спектакли. Первой моей ролью была роль старика Примочки въ водевилѣ Бойкова «Жилецъ съ тромбономъ». Женскія роли въ этихъ спектакляхъ исполняли особые «специалисты»—гимназисты же. Особенно славилась «комическая старуха»—гимназистъ Петровъ. Одинъ изъ этихъ спектаклей посѣтилъ извѣстный любитель драматическаго искусства того времени Квадри-Раминъ и остался настолько доволенъ моею игрою, что пригласилъ меня участвовать въ устраиваемыхъ имъ спектакляхъ въ Кронштадтѣ и Ораніенбаумѣ, въ которыхъ я, между прочимъ, съ успѣхомъ сыгралъ Разлюяева въ комедіи А. Н. Островскаго «Бѣдность не порокъ». Послѣ Квадри-Рамина я игралъ не долгое время въ Лѣсномъ, гдѣ антрепренерствовали М. Е. Раппопортъ и

М. Г. Вильде, театральный критикъ, въ труппѣ которыхъ опредѣлились и такія величины, какъ К. А. Варламовъ, Фанни и Ольга Козловскія. По окончаніи гимназіи отецъ рѣшилъ помѣстить меня въ Морской корпусъ; на вступительномъ экзаменѣ я умышленно провалился: получить удовлетворительныя отмѣтки не входило въ мои соображенія, иначе пришлось бы навсегда проститься съ мечтою поступить на сцену. Въ это время какъ разъ пріѣхалъ изъ Гельсингфорса секретарь мѣстнаго городского театра, и я, безъ вѣдома отца, подписалъ контрактъ на 75 рублей въ мѣсяцъ на вторыя комическія роли. Артистамъ въ Гельсингфорсѣ въ общемъ жилось хорошо, хотя и приходилось иногда переживать тяжелыя минуты. Нѣсколько изъ нихъ посѣтили, какъ то разъ, танцевальный вечеръ въ гельсингфорскомъ военномъ собраніи. Пріѣхалъ на него и мѣстный генералъ съ тремя дочерьми. Офицерская молодежь предпочла танцевать съ артистками. Дочерей генерала никто не приглашалъ и генералъ за это приказалъ удалить артистовъ и артистокъ изъ собранія. Свои первые шаги на сценѣ я дѣлалъ еще при свѣтѣ масляныхъ лампъ. Передъ началомъ спектаклей ламповщики опускали съ потолка люстру и заправляли лампы; въ моей памяти по этому поводу сохранился слѣдующій курьезъ. Играю какъ то разъ въ комедіи Мольера. Вдругъ вижу, какъ изъ оркестра лѣзетъ на сцену какой то блестящій предметъ. Недоумѣваю... Что случилось? Оказывается, это была каска пожарнаго, безъ церемоніи, во время дѣйствія поправлявшаго лампы. Техника сцены въ то время была примитивна, иногда даже не было декораций. Когда актеръ на сценѣ подходилъ къ дверямъ, то театральные плотники, точно по волшебству, распахивали ихъ. Успѣхъ я два сезона имѣлъ въ Гельсингфорсѣ весьма значительный и тогдашній генералъ-губернаторъ графъ Адлербергъ пригласилъ меня и на третій, въ качествѣ режиссера. Предложеніе это было настолько лестно, что я сначала было согласился, но потомъ, испугавшись отвѣтственности, подписалъ контрактъ на два года въ Войсковой театръ въ Новочеркасскѣ, гдѣ получилъ 175 рублей и два полубенефиса въ первый годъ и 250 рублей съ тремя бенефисами—во второй, плюсъ къ этому призы съ бенефиса. Въ то время было въ обычаѣ

передъ бенефисомъ объѣзжать всѣхъ вліятельныхъ и богатыхъ лицъ въ городѣ, которые давали за билетъ больше стоимости и этотъ излишекъ назывался призами. Въ Новочеркасскѣ существовалъ даже извозчикъ, если память мнѣ не измѣнила, кажется, Матвѣй, спеціалистъ, хорошо знавшій, къ кому надо поѣхать съ почетными билетами и это называлось «дѣлать визиты». Въ Новочеркасскѣ я переигралъ весь опереточный репертуаръ, такъ какъ въ контрактахъ того времени ставился онъ на первый видъ, а затѣмъ уже шли: драма, комедія и водевиль. Послѣ Новочеркасска я два года прослужилъ въ Тифлисскомъ казенномъ театрѣ подъ режиссерствомъ А. А. Яблочкина, имѣвшаго большое вліяніе на развитіе моего дарованія. Послѣ Тифлиса я еще два года служилъ въ Новочеркасскѣ, а въ 1875 году поѣхалъ въ Петербургъ съ цѣлью поступить на Императорскую сцену, гдѣ дебютировалъ въ Александринскомъ театрѣ: 27 апрѣля—въ «Лѣсѣ» ролью Несчастливцева и въ «Настроилъ, растроилъ и все устроилъ» ролью Штурма, 30 апрѣля въ «Прекрасной Галатѣѣ» ролью Мидаса, 7 мая въ «Мужья одолѣли» ролью Шмерца и 14 мая ролью губернатора въ «Птичкахъ пѣвчихъ» Оффенбаха. Несмотря на то, что я весьма сочувственно былъ принятъ и публикой и прессой, я не остался въ Петербургѣ, не находя для себя выгодными тѣ условія, которыя мнѣ предложила дирекція—900 рублей жалованья и 15 рублей разовыхъ, и я снова уѣхалъ въ провинцію. Лѣтомъ 1877 года—последняго года моего пребыванія въ провинціи, служилъ въ Кіевѣ у О. Я. Сѣтова, куда пріѣзжалъ гастролировать извѣстный артистъ Малаго театра Сергѣй Васильевичъ Шумской, уговорившій меня попытать счастье въ первопрестольной столицѣ. Я послѣдовалъ его совѣту и по окончаніи сезона поѣхалъ въ Москву. К. Кавелинъ (директоръ театра) и В. П. Бѣгичевъ (инспекторъ репертуара) приняли меня очень радушно и обѣщали дать мнѣ дебютъ на Императорской сценѣ Малаго театра, какъ только откроется вакансія, въ ожиданіи чего, я пристроился къ Артистическому кружку, гдѣ проигралъ съ успѣхомъ нѣсколько мѣсяцевъ; какъ разъ въ это время умеръ Шумскій и мнѣ тотчасъ же послѣ его смерти былъ назначенъ дебютъ въ Маломъ театрѣ 5 марта 1878 года въ комедіи «Мужья одолѣли»

въ роли Шмерца. Какъ наступилъ день дебюта, какъ я гримировался и вышелъ на сцену, какъ ухватился за стулъ и опустился на него, благо онъ стоялъ около двери, я этого ничего тогда не помнилъ. Только громъ рукоплесканій вывелъ меня изъ полного оцѣпенѣнія и призвалъ меня снова къ жизни. Я всталъ и началъ роль, мнѣ и не надо было садиться. Я опустился только потому, что сами ноги подкосились. Волненіе это вполнѣ понятно, если принять во вниманіе то огромное уваженіе, которое тогда питали къ Малому театру. Какой актеръ тогда не мечталъ о немъ, какъ о самой недоступной святынь? Затѣмъ я дебютировалъ въ комедіи «Тетеревамъ не летать по деревьямъ». Особенный успѣхъ я имѣлъ въ «Запискахъ сумасшедшаго» Гоголя, передѣланныхъ для меня моимъ другомъ извѣстнымъ писателемъ Слѣпцовымъ. Когда я благоговѣнно перешагнулъ порогъ Малаго театра, въ немъ жили такія традиціи преемства: парикмахеръ не позволялъ надѣвать въ роляхъ Шумскаго иного парика: «Сергѣй Васильевичъ всегда носилъ такой!» Костюмеръ несъ тѣ самые панталоны, въ которыхъ обыкновенно выступалъ тотъ или другой славный предшественникъ. Меня сочли чуть ли не за фармазона за то, что я одѣвался у портного француза Сюже, а не у Циммермана, гдѣ обычно одѣвались корифеи Малаго театра. Я поступилъ въ труппу Малаго театра въ то время, когда М. Н. Ермолова была совсѣмъ еще дѣвочкой и получала всего 600 рублей и полубенефисъ, гораздо меньше меня. Мною былъ заключенъ контрактъ съ дирекціей 4 апрѣля 1878 года на 900 рублей, 15 разовыхъ и полубенефисъ. Съ 1882 года я переведенъ на высшій окладъ въ 1.140 рублей и 3860 добавочныхъ. Въ настоящее время я получаю пенсію 1.140 рублей и 9.340 жалованья. На сценѣ я 32 года. Моими коронными ролями я считаю слѣдующія: Недыхляевъ—«Кручина», Пуарье—«Сіятельный тесть», Равинъ—«Другъ Фрицъ», Шуйскій—«Борисъ Годуновъ», всѣхъ комиковъ театра Мольера (11 ролей), Крутицкій—«Не было ни гроша», Тарелкинъ—«Отжитое мѣсто», Миронъ—«Невольницы», Крутицкій—«На всякаго мудреца», Фаншинъ—«Ириновская община», генералъ Вихляевъ—«Казенныя квартиры», Износковъ—«Сполохи», князь Шуйскій—«Дмитрій Самозванецъ».

Около двадцати лѣтъ занимаюсь я театральной педагогикой. Сначала я завѣдывалъ классами драматическаго искусства въ школѣ Филармоническаго общества, потомъ въ театральной школѣ Императорскихъ театровъ. Въ числѣ моихъ ученицъ значатся Е. К. Лешковская и М. А. Потоцкая. Мнѣ также принадлежитъ инициатива поѣздокъ во время весенняго сезона артистовъ Императорскихъ театровъ въ провинцію. Первая такая поѣздка состоялась въ 1883 году. Я состою такъ же предсѣдателемъ Московскаго общества призрѣнія престарѣлыхъ артистовъ.

Во время моего сорокалѣтняго пребыванія на сценѣ я пережилъ нѣсколько направленій нашего театра, начиная съ мелодрамы, бытовой комедіи, оперетки и кончая мистикою и символизмомъ; два послѣднихъ наслоенія, я въ этомъ глубоко увѣренъ, скоро исчезнутъ и мы вернемся къ здоровому и свѣтлomu реализму. Реализмъ это —единое на потребу русскому театру».

## АДЕЛИНА ПАТТИ.

(По случаю 50-лѣтія артистической карьеры).

А. Патти родилась въ 1839 году. Отецъ ея былъ итальянецъ, мать испанка. Ея мать была пѣвицей и появилась на итальянскихъ сценахъ подъ именемъ Борили, но рано потеряла голосъ, говоря, что дочери обобрали у нея талантъ (у Аделины Патти одна изъ сестеръ замѣчательная концертная пѣвица). Когда синьора Борили сошла со сцены, дѣла ихъ семейства пошли плохо и оно переселилось въ Америку. Въ Новомъ Свѣтѣ родственникъ ихъ Стракомъ, славянскій музыкантъ, первый замѣтилъ талантъ въ ребенкѣ и началъ развивать его. Маленькая Патти въ первый разъ была въ театрѣ, когда ей было шесть лѣтъ; прослушавши «Норму», она то и дѣло что повторяла слышанные ею мотивы, стараясь подражать актрисѣ, исполнявшей роль жрицы. Родители и Стракомъ, воспользовались этими наклонностями дѣвочки, подучили ее, и вотъ осьмилѣтній ребенокъ, стоя на столѣ, сталъ давать концерты сперва въ Нью-Йоркѣ, а потомъ и въ другихъ горо-

дахъ. Затѣмъ бѣдную дѣвочку стали таскать по всей Америкѣ, какъ рѣдкость, и она, если вѣрить біографамъ, дала триста концертовъ. Гдѣ и у кого училась знаменитая пѣвица, мы не знаемъ; въ Америкѣ нѣтъ ни хорошихъ музыкальныхъ школъ, ни опытныхъ преподавателей; вѣроятно, она обходилась домашними средствами и болѣе всего обязана своей счастливой организаціи. 24 ноября 1859 года Патти дебютировала въ Нью-Йоркскомъ оперномъ театрѣ въ «Лючіи» и пѣла два года въ этомъ городѣ съ замѣчательнымъ успѣхомъ. Но молодая пѣвица была честолюбива, ей хотѣлось пріобрѣсти европейскую извѣстность и вотъ она въ 1861 году поетъ въ Лондонѣ, а въ 1862 году въ Парижѣ съ громаднымъ успѣхомъ. Въ 1869 г. видимъ мы диву въ Петербургѣ, гдѣ она, своимъ появленіемъ 2 января въ «Сонамбулѣ», произвела рѣшительный фуроръ. Билеты на ея представленія брались съ бою; съ пяти часовъ утра часть площади Большого театра была полна народомъ. Барышники нажили большія деньги, перепродавая ложи и кресла по баснословнымъ цѣнамъ. А. Патти пѣла въ Петербургѣ три сезона; сейчасъ Патти находится въ Англіи замужемъ за третьимъ мужемъ барономъ Седерстремъ, который ей далъ то полное счастье, котораго она не находила, по ея словамъ, всю свою жизнь ни съ пресловутымъ Маркизомъ Ко, ни съ теноромъ Николини. Это артистка съ феноменальнымъ голосомъ, по блеску, по свободѣ вокализациі, по размѣру и рѣдкому звуку органа, не имѣвшая себѣ равныхъ между современными ей пѣвицами.

## ОЛЬГА ОСИПОВНА ПРЕОБРАЖЕНСКАЯ

(По поводу двадцатилѣтія ея пребыванія въ балетѣ).

О. О. Преображенская, справлявшая на дняхъ свое двадцатилѣтнее служеніе балету, принадлежитъ къ числу выдающихся танцовщицъ. Ея талантъ настоящій, который ничѣмъ не злоупотреблялъ, который за всю свою долгую службу не забывалъ, что, кто налагаетъ цѣпи на очарованіе, тому болѣе всѣхъ пристало самому носить цѣпи дисциплины, работы и суровой правды искусства. Г-жа Преображенская достигнула

возможнаго совершенства въ отведенной ей области творчества, исключительно благодаря упорному труду, энергіи и беззавѣтной любви къ хореографіи. Спектакль 29 ноября наглядно показалъ, что года не имѣютъ никакого вліянія на эту крупную звѣзду нашего балета; она и въ этотъ вечеръ въ балетѣ «Талисманъ», въ роли Нориты, обнаружила всѣ красоты своего художественнаго таланта, неутомимость и виртуозность въ танцахъ, въ связи съ изяществомъ рисунка, никогда не покидающихъ эту несравненную артистку. Въ продолженіе двадцатилѣтняго своего пребыванія на Императорской сценѣ О. О. выступала на сцену въ оперѣ и балетѣ болѣе 600 разъ. Талантливая балерина участвовала въ нижепоименованныхъ 33-хъ балетахъ: «Арлекиада» (Коломбина, Пьеретта), «Ацисъ и Галатея» (Гименей), «Волшебное зеркало» (Принцесса), «Волшебная фрейта» (Лиза), «Времена года» (Роза), «Гарлемскій тюльпанъ» (Маріана), «Дочь микадо» (О. Юше), «Дочь Фараона» (Рамзея), «Донъ Кихоть» (Мерседесъ), «Золушка» (Одетта), «Жизель» (Мирта, повелительница Вилиссъ, Жизель), «Жавота» (Жавота), «Жертвы Амура» (Хлоя), «Капризы бабочекъ» (2-я бабочка, муха), «Камарго» (Марія Камарго), «Калькобрино» (Сальвина), «Коппелія» (Сванильда), «Корсаръ» (Гюльнара), «Лебединое озеро» (Отиллія и Одетта), «Пахита» (Пахита), «Привалъ кавалеріи» (Тереза), «Путешествующая танцовщица» (Марика), «Раймонда» (Генріетта, Раймонда), «Ручей» (Наила), «Сильфида» (подруга Эффи), «Синяя борода» (Изора, Анна), «Своенравная жена» (Берта), «Спящая красавица» (Флеръ де-Фаринъ, фея Кандидъ, Аврора), «Талисманъ» (Сильфида, Норита), «Тщетная предосторожность» (Лиза), «Фея куколъ» (фея Драже), «Эсмеральда» (Флеръ де-Лисъ), «Щелкунчикъ» (Изольда).

---

## О. О. САДОВСКАЯ.

(Къ сорокалѣтію ея сценической дѣятельности).

Въ Москвѣ купеческой,  
 Въ Руси-ли до-Петровской,  
 Въ чепцѣ, въ повойникѣ, въ шлыкѣ былыхъ времянь,  
 Старушка русская для насъ жива въ Садовской.

29 декабря 1909 года исполнилось 40-лѣтіе дѣятельности одной изъ выдающихся артистокъ русской сцены О. О. Лазаревой-Садовской. Сорокъ лѣтъ службы О. О. театру вообще и 28 лѣтъ Московскому Малому театру— яркая страница торжества крупнаго таланта, идущая рука объ руку съ большой непрестанной плодотворной работой. Хотя 40-лѣтній срокъ формально—не юбилейный, но многочисленнымъ поклонникамъ ея таланта, думаемъ, пріятно будетъ возстановить въ своей памяти ея блестящій формуляръ.

О. О. дочь, когда-то весьма популярнаго въ Москвѣ пѣвца О. Л. Лазарева, знаменитаго тѣмъ, что извѣстный композиторъ А. Верстовскій, послѣ смерти незабвеннаго тенора Бантышева, передѣлалъ для него (О. Л. Лазаревъ былъ басъ) партію Торопки въ «Аскольдовой могилѣ». О. Л. Лазаревъ славился такъ же, какъ виртуозъ на гитарѣ и исполнитель русскихъ пѣсенъ. Еще въ дѣтствѣ О. О. обратила на себя вниманіе своими музыкальными способностями. У нея былъ превосходный слухъ и небольшой, но очень пріятный голосокъ. Ея первымъ руководителемъ по художественной части былъ популярный въ то время въ Москвѣ піанистъ Дробишъ. Въ юности еще ничего не предвѣщало, что изъ О. О. выработается большая актриса. По собственнымъ словамъ О. О., ее даже и не влекло въ театръ и она всецѣло хотѣла посвятить себя музыкѣ, такъ какъ довольно успѣшно участвовала въ концертахъ отца и своего учителя Дробиша. Совершенно случайно, 20 декабря 1869 года, О. О. впервые выступила въ роли Настасьи Панкратьевны въ комедіи А. Н. Островскаго «Въ чужомъ пиру похмѣлье», подъ своей дѣвичьей фамиліей, на сценѣ Московскаго артистиче-



скаго кружка, гдѣ начиналъ свою артистическую дѣятельность и ея будущій супругъ М. П. Садовскій, и настолько успѣшно, что о ней заговорили и она сдѣлалась профессиональною артисткою этого театра, играя на его сценѣ чуть ли не каждый спектакль роли комическихъ старухъ и въ водевиляхъ съ пѣніемъ, до 1876 года, а оттуда перешла въ театръ М. В. Лентовскаго, на сценѣ котораго оставалась до 1879 года. Въ 1870 году 20 декабря, она дебютировала въ бенефисъ П. М. Садовскаго на сценѣ Малаго театра подъ фамиліей Садовской, которую стала носить, сочетавшись бракомъ съ М. П. Садовскимъ, сыномъ знаменитаго комика, въ роли Арины Фодотовны въ комедіи Островскаго «Не въ свои сани не садись», но провела ее не такъ блестяще, какъ предполагали. Театральный критикъ московской газеты «Современная лѣтопись» въ № 3, 1870 года, отмѣчаетъ въ своей рецензіи, что въ Маломъ театрѣ О. О. сконфузилась передъ многочисленной публикой и играла нѣсколько вяло; публика принимала ее довольно холодно, сравнительно съ тѣмъ, что можно было ожидать. Послѣ этого дебюта О. О. вернулась опять на частную сцену и оставалась на ней до 1879 года, когда ей вновь предложено было дебютировать въ Маломъ театрѣ. Она выступила въ трехъ своихъ лучшихъ роляхъ: Евгении, Варвары, Пульхеріи Андреевны Гущиной, въ комедіяхъ А. Н. Островскаго: «На бойкомъ мѣстѣ», «Гроза» и «Старый другъ лучше новыхъ двухъ», послѣ чего была принята въ драматическую труппу Малаго театра, на испытаніе, безъ всякаго содержанія, что, однако, не помѣшало артисткѣ появиться въ ожиданіи оклада, который ей былъ назначенъ въ размѣрѣ 4.800 рублей только 30 іюля 1881 года, сто двадцать разъ. За время своего пребыванія на Императорской сценѣ, О. О. выступала на ней приблизительно болѣе тысячи разъ. Репертуаръ ея крайне богатъ и разнообразенъ: онъ состоитъ по преимуществу изъ комическихъ ролей пожилыхъ женщинъ. Эта артистка почти не знала сценической молодости. Большинство въ театрѣ гримируется подъ юность, О. О. же стала класть морщины съ перваго своего появленія на сцену на свое молодое лицо и въ награду за это ей дано было сберечь юношескую свѣжесть своего

таланта, всю его искрометность и жизнерадостность, до тѣхъ реальныхъ морщинъ, которыя провели жизнь и возрастъ.

Лучшими ея ролями считаются въ театрѣ Островскаго: «Таланты и поклонники» (Нѣгина); «Послѣдняя жертва» (Глафира Фирсовна), «Волки и овцы» (Анфуса Фирсовна), «Лѣсъ» (Улита), «Доходное мѣсто» (Кукушкина); «Гроза» (Өеклуша и Варвара); «Старый другъ» (Гущина); «Правда хорошо, а счастье лучше» (Мавра Тарасовна), «Свои люди сочтемся» (Устина Наумовна), «Бѣдность не порокъ» (Анна Ивановна), «Не такъ живи, какъ хочется» (Груша); Тургенева—«Завтракъ у предводителя» (Каурова); Гоголя—«Ревизоръ» (Пошлепкина); «Горе отъ ума» (Хлестова); А. Потѣхина—«Чужое добро въ прокъ не идетъ» (Матрена); Л. Толстого—«Власть тьмы» и «Плоды просвѣщенія» (Матрена и кухарка); А. Писемскаго—«Горькая судьбина» (Матрена) и мног. друг. Смѣхъ и правда начало и конецъ богатаго творчества этой артистки. Прочны основы ея успѣха, ея славы, но бывали случаи, что этотъ беззаботный и мягкій смѣхъ звучалъ такъ трагически, что волосъ становился дыбомъ, такъ, напримѣръ, въ трагедіи графа Л. Толстого «Власть тьмы», въ которой О. О. создала величественный образъ Матрены.

## ТОМАЗО САЛЬВИНИ.

(По поводу 80-лѣтія его рожденія).

Томазо Сальвини происходитъ изъ артистической семьи. Его родители были такъ же, какъ и онъ, дѣятели сцены. Родился онъ 1 января 1829 года и съ четырнадцати лѣтъ посвятилъ себя театру, отъ котораго на время оторвало его Гарибальдійское движеніе, такъ какъ онъ принималъ въ немъ самое живое участіе. Въ срединѣ пятидесятихъ годовъ прошлаго столѣтія Т. Сальвини снова вернулся къ театру, являсь преимущественно пропагандистомъ Шекспира въ Италіи, изъ репертуара котораго особенно ему

удавалась роль Отелло, доставившая артисту послѣ исполненія ея въ Парижѣ громкую извѣстность въ сценическомъ мірѣ.

Русская публика познакомилась съ Т. Сальвини впервые въ 1867 году, но тогда онъ игралъ въ труппѣ знаменитой Аделаиды Ристори, съ которой пріѣхалъ въ Россію, весьма незначительныя роли, хотя и въ нихъ уже сквозилъ его выдающійся талантъ. Не мѣшаетъ при этомъ замѣтить, что первые шаги его артистической дѣятельности были вдохновлены любовью къ этой знаменитой артисткѣ, которая вмѣстѣ съ нимъ играла въ труппѣ Модены, пользуясь тогда уже громадной извѣстностью въ Италіи и воспоминаніе о которой постоянно жило въ памяти Сальвини. Когда она умерла въ 1906 году, онъ произнесъ горячую рѣчь на ея могилѣ, выдвинувъ въ ней первое достоинство актера — красоту и ясность дикціи.

Затѣмъ Т. Сальвини съ своею труппою въ 1880 году посѣтилъ Одессу и игралъ тамъ съ 15 января до 20 февраля и, по словамъ его мемуаровъ («Ricordi, anedoti, impressioni», Миланъ, 1895 г.) «въ этомъ космополитическомъ городѣ, гдѣ всѣ болѣе или менѣе владѣютъ итальянскимъ языкомъ, я былъ восторженно принятъ смѣшаннымъ населеніемъ». Въ 1882 году Т. Сальвини былъ приглашенъ со своею труппою дирекціей Императорскихъ театровъ дать нѣсколько представленій въ Петербургѣ и Москвѣ. Артистъ слѣдующими строками отмѣчаетъ пріемъ, оказанный ему на этотъ разъ въ Россіи: «въ концѣ января 1882 года я получилъ приглашеніе пріѣхать въ Россію, гдѣ я выступилъ 24 февраля того же года на сценѣ Маріинскаго театра, перейдя такимъ образомъ изъ душливаго зноя Италіи въ страну стужи. Признаюсь, я выѣзжалъ въ Россію не безъ тревоги. Меня пригласила дирекція Императорскихъ театровъ, такъ что съ этой стороны никакой непріятности опасаться было нечего, но послѣ всѣхъ досадъ, причиненныхъ моею труппѣ на границѣ таможенными чиновниками, я находился въ скверномъ настроеніи и, обладая пылкимъ воображеніемъ, рисовалъ все себѣ въ самыхъ мрачныхъ краскахъ. Публика относилась къ моимъ представленіямъ съ самымъ шум-

нымъ энтузіазмомъ, нарушавшимъ даже иногда ходъ пьесы, и сбивали съ толку злополучныхъ актеровъ. Никогда не видалъ я зрителей, столь систематически упорныхъ въ аплодисментахъ, какъ въ Россіи. Послѣ того, какъ артистъ исполнилъ очень утомительную роль и, задыхась, изнуренный, обливаясь потомъ, надѣется удалиться въ свою уборную для отдыха, ему приходится стоять съ полчаса, чтобы принимать безконечныя оваціи, и выходить на сцену разъ пятнадцать, двадцать и даже тридцать. Мало этого, актера ждутъ у дверей, сколько бы времени ни употреблялъ онъ на переодѣваніе, и выстраиваются въ два ряда, чтобы дать ему возможность пройти, вымаливая его взглядъ, пожатіе руки, а если онъ живетъ настолько близко, что не нуждается въ экипажѣ, его провожаютъ пѣшкомъ до дому съ явными доказательствами симпатіи». Въ 1901 г. Т. Сальвини вновь посѣтилъ Петербургъ, выступивъ на сценѣ Александринскаго театра въ одной изъ лучшихъ своихъ ролей, Отелло, окруженный артистами Императорскихъ театровъ. Многіе боялись, что сценическая иллюзія въ этомъ спектаклѣ будетъ въ значительной мѣрѣ повреждена тѣмъ обстоятельствомъ, что великому артисту придется играть съ русскими актерами, подающими ему реплики на неизвѣстномъ ему языкѣ. Можно было опасаться возникновенія досаднаго комизма въ какомъ либо драматическомъ положеніи. Опасенія оказались совершенно напрасными. Спектакль прошелъ съ громаднымъ успѣхомъ.

Томазо Сальвини оставилъ сцену въ октябрѣ 1903 года. «Il faut quitter la scène avant que la scène vous quitte», сказалъ онъ по окончаніи прощальнаго спектакля одному изъ своихъ поклонниковъ, добавивъ при этомъ: «voilà mon principe, tant comme homme que artiste». Т. Сальвини—художникъ въ обширномъ значеніи этого слова. Онъ въ полномъ смыслѣ Шекспировскій актеръ. Истинная сфера его дѣятельности — характерныя драматическія роли.

---

## МИХАИЛЪ ПРОВИЧЪ САДОВСКОЙ.

(По поводу сорокалѣтняго пребыванія на сценѣ Императорскаго Московскаго Малаго театра).

М. П. Садовской, другъ Островскаго, А. Θ. Писемскаго, Н. Чаева, сослуживецъ Н. Х. Рыбакова, артистъ и литераторъ, родился 12 ноября 1847 года. Воспитывался въ 1-й Московской гимназій, которую оставилъ по болѣзни глазъ. Отецъ его, знаменитый и незабвенный артистъ Провъ Михайловичъ, хотѣлъ сдѣлать изъ М. П. ученаго и лингвиста и, дѣйствительно, изученіе пяти языковъ дало ему впослѣдствіи возможность перевести нѣсколько пьесъ классическаго иностраннаго репертуара: Бомарше, Расина, Гольдони и Джакометти. На сценѣ М. П. находится 42 года. Въ первый разъ выступилъ онъ 15 октября 1867 года въ театрѣ Артистическаго кружка, въ роли Андрея Титыча, въ комедіи Островскаго «Въ чужомъ пиру похмѣлье». Въ томъ же кружкѣ принимала участіе и О. О. Лазарева, впослѣдствіи супруга М. П.

17 октября 1869 года М. П. дебютировалъ въ Маломъ театрѣ въ комедіи Островскаго «Свои люди сочтемся», въ роли Подхалюзина и зачисленъ въ труппу на жалованье 600 р. въ годъ. Для послѣдующихъ дебютовъ выступилъ онъ въ роли Андрея Брускова и Васи въ комедіяхъ Островскаго «Тяжелые дни» и «Горячее сердце». Репертуаръ М. П. очень великъ и разнообразенъ. Въ продолженіе своей сценической карьеры онъ игралъ въ пьесахъ Н. Гоголя, Грибоѣдова (Молчалинъ, князь Тугоуховскій), А. Потѣхина, Н. Чаева, А. Писемскаго и друг. драматурговъ и переигралъ почти во всѣхъ пьесахъ А. Н. Островскаго молодя комическія роли. Отдавая главныя силы русскому бытовому репертуару, М. П. Садовской не разъ выступалъ съ успѣхомъ въ пьесахъ Мольера и Бомарше («Донъ-Жуанъ»—Лепорелло; «Продѣлки Скапена»—Скапенъ, «Севильскій цирюльникъ»—Фигаро). М. П. въ то же время драматургъ и беллетристъ. Его пьеса «Живая душа потемки» была играна въ срединѣ 80 годовъ прошлаго столѣтія на сценѣ Малаго театра; ему же

ЮБИЛЕИ.

принадлежитъ переводъ «Севильскаго цирюльника» Бомарше, «Эдина» Софокла и «Федры» Расина. М. П. извѣстенъ также, какъ авторъ талантливыхъ разсказовъ изъ міра актеровъ и мелкаго люда; они первоначально печатались въ журналѣ «Артистъ», а затѣмъ въ 1899 г. вышли отдѣльнымъ изданіемъ.

Чествованіе М. П. происходило въ Маломъ театрѣ, при закрытомъ занавѣсѣ, въ комедіи Островскаго «Доходное мѣсто», въ которой юбиляръ игралъ роль Досужева. М. П. былъ принятъ восторженно и получилъ массу привѣтствій, поздравительныхъ телеграммъ, вѣнковъ и рядъ цѣнныхъ подарковъ, изъ которыхъ отмѣчаемъ телеграмму отъ общества любителей Россійской словесности: «Привѣтствуемъ дорогого сочлена съ славнымъ и долгимъ служеніемъ искусству. Имя Садовскихъ неразрывно связано съ лучшими традиціями русскаго театра». Въ ознаменованіе юбилея артистами товарищами М. П. была собрана довольно значительная сумма для учрежденія стипендіи имени М. П. Садовскаго въ открываемомъ пріютѣ «Призрѣніе дѣтей провинціальныхъ актеровъ».

---

## НИКОЛАЙ ѲЕОПЕМПТОВИЧЪ СОЛОВЬЕВЪ.

(По поводу 40-лѣтней музыкальной дѣятельности).

Въ маѣ 1908 г. исполнилось 40-лѣтіе критической и композиторской дѣятельности Николая Ѳеопемптовича Соловьева. Н. Ѳ. родился въ Петро-заводскѣ 27-го апрѣля 1846 года. Кончивъ 2-ю гимназію въ Петербургѣ, онъ поступилъ въ медико-хирургическую академію, оттуда перешелъ въ консерваторію. Курсъ послѣдней окончилъ въ 1870 году по классу композиціи Н. И. Зарембы со степенью свободнаго художника и большой серебряной медалью. Передъ публикою онъ впервые выступилъ съ увертюрою для большого оркестра на актѣ въ консерваторіи 1869 года, а въ 1870 году (тоже на актѣ) съ драматическою кантатою «Смерть Самсона». Въ 1874 году онъ приглашенъ профессоромъ въ консерваторію. Здѣсь онъ читалъ сперва теорію для обязательныхъ классовъ и исторію музыки, а

съ 1885 года, получивъ званіе профессора, ведетъ спеціальныя классы теоріи композиціи. Ученики его—фонъ-Бахъ, Статковскій, Длусскій, Некрасовъ, Штейнбергъ и многіе другіе. На Колумбійской выставкѣ въ Чикаго получилъ онъ почетный дипломъ и медаль за оперу «Корделія». Н. Θ. написаны: увертюра es-dur (1869 г.), кантата Самсонъ и Далила (1870 г.), картина «Русь и Монголія» (1870 г.), петровская кантата въ честь 200-лѣтняго юбилея Петра I-го, романсы, изъ которыхъ многіе появлялись въ «Музыкальномъ Мірѣ», «Звѣздѣ» и проч., «Слово о полку Игоревѣ» на текстъ Мея для голоса и фортепіано (1873 г.), опера «Кузнецъ Вакула» (1875 г.), хоръ «Молитва о Руси», получившій премію на конкурсѣ Русскаго музыкальнаго общества (1877 г.), оперы «Корделія» и «Домикъ въ Коломнѣ». «Съ 1906 года онъ занимаетъ постъ помощника директора Императорской Пѣвческой Капеллы. Н. Θ. извѣстенъ такъ же, какъ выдающійся критикъ. Онъ работалъ во многихъ періодическихъ изданіяхъ и, главнымъ образомъ, въ продолженіе нѣсколькихъ лѣтъ велъ музыкальную хронику въ «Биржевыхъ Вѣдомостяхъ» и «Россіи». Вмѣстѣ съ гр. А. Д. Шереметевымъ Н. Θ. явился инициаторомъ и организаторомъ общедоступныхъ народныхъ концертовъ.

### АЛЕКСѢЙ СЕРГѢВИЧЪ СУВОРИНЪ.

(По поводу 50-лѣтія его литературной и сценической дѣятельности).

А. С. Суворинъ родился 11 Сентября 1834 г. въ селѣ Коршевѣ, Бобровскаго уѣзда, Воронежской губ. Однимъ изъ первыхъ литературныхъ произведеній А. С. былъ рассказъ «Гарибальди», напечатанный въ «Воронежской Бесѣдѣ» 1859 г. Онъ приобрѣлъ извѣстность благодаря отчасти талантливому исполненію этого рассказа со сцены знаменитымъ П. М. Садовскимъ. Затѣмъ А. С. сотрудничалъ во множествѣ журналовъ, но широкую популярность приобрѣлъ, какъ фельетонистъ, въ газетѣ В. Ф. Корша «С.-Петербургскія Вѣдомости». Здѣсь-же А. С. началъ помѣщать свои театральныя рецензіи, обличавшія большое чутье и глубокую любовь

ЮБИЛЕИ.

къ театру. Это театральное чутье помогло впоследствии Суворину одному изъ первыхъ отмѣтить талантъ М. Г. Савиной, Стрепетовой, Заньковецкой и многихъ другихъ.

Съ 1876 г. А. С. Суворинъ становится хозяиномъ собственной газеты «Новое Время», а затѣмъ и собственнаго почти театра, гдѣ съ этихъ поръ сосредоточиваются его театральные интересы. Здѣсь, благодаря стараніямъ дирекціи, впервые были поставлены на сцену такія драмы, какъ: «Царь Ѳеодоръ Іоанновичъ» и «Власть тьмы». Но пьесы, написанныя самимъ А. С., ставились большею частью на Императорскихъ сценахъ. Первою имъ была сочинена комедія «Татьяна Рѣпина» (1889 г.), затѣмъ «Медея» (въ сотрудничествѣ съ В. П. Буренинымъ), трагедія «Царь Дмитрій Самозванецъ и царевна Ксенія» и комедія «Вопросъ». Кромѣ того, перу Суворина принадлежатъ двѣ одноактныя шутки: «Не пойманъ—не воръ» и «Онъ въ отставкѣ». Всѣ эти пьесы, кромѣ «Дмитрія Самозванца», давались на Императорскихъ сценахъ. Онѣ отличаются сценичностью, легкимъ литературнымъ языкомъ и носятъ обыкновенно злободневный характеръ. Въ «Татьянѣ Рѣпиной» затронутъ жгучій вопросъ о положеніи актрисы въ обществѣ. «Медея» была написана для трагическаго дарованія Стрепетовой. «Вопросъ», передѣланный авторомъ изъ романа «Любовь», касается щекотливой темы—женитьбы на женщинѣ съ «прошлымъ» и разрѣшаетъ эту тему чрезвычайно гуманно. 27 Февраля нынѣшняго года справлялся 50-ти лѣтній юбилей А. С.

---

### НИКОЛАЙ НИКОЛАЕВИЧЪ ХОДОТОВЪ.

(По поводу 10-лѣтія его сценической дѣятельности на Императорской сценѣ).

Н. Н. Ходотовъ съ юныхъ лѣтъ чувствовалъ призваніе къ театру. Ребенкомъ, вмѣстѣ со своими товарищами, разыгрывалъ онъ въ Петрозаводскѣ, въ домѣ своихъ родителей, дѣтскія пьесы. Любовь къ сценѣ не остыла въ немъ и въ Петербургѣ.

Воспитываясь въ кронштадтской гимназіи, онъ проводилъ обыкно-



венно лѣто въ Лѣсномъ корпусѣ и тамъ организовалъ изъ своихъ товарищей-подростковъ любительскую труппу, давалъ съ ней бесплатныя представленія на дачѣ Савельева по Муринскому проспекту. Успѣхъ, выпавшій на долю Николая Николаевича въ этихъ спектакляхъ, окончательно утвердилъ его давнишнее желаніе посвятить себя сценѣ, и онъ, блистательно выдержавъ пріемное испытаніе въ Императорскомъ театральномъ училищѣ, зачисляется на драматическіе курсы, въ классъ Вл. Давыдова. Въ 1898 г. Н. Н. успѣшно выдерживаетъ выпускное испытаніе, послѣ чего принять въ составъ Императорской драматической труппы на окладъ въ 600 рублей. На первыхъ же порахъ пришлось ему появиться въ такихъ значительныхъ роляхъ, какъ: Незнамовъ — «Безъ вины виноватые»; Василій — «Каширская старина»; Скворцовъ — «Выгодное предпріятіе», разучивая ихъ наскоро за болѣзнью игравшихъ въ нихъ раньше актеровъ. Исполненіе вышеупомянутыхъ ролей, Н. Ник. было настолько удачно, что постомъ 1899 года М. Г. Савина предложила ему занять ампула перваго любовника въ труппѣ, организованной ею для поѣздки въ Одессу, гдѣ Н. Н. въ роляхъ: Армана Дюваля («Дама съ камеліями»), Мышкина («Идіотъ»), Алекина («Нищіе духомъ»); Вѣрина («Исторія одного увлеченія, Радзивилловича») имѣлъ выдающійся успѣхъ. Съ такимъ-же успѣхомъ, лѣтомъ того-же года, съ товариществомъ В. Ѳ. Коммиссаржевской, посѣтилъ онъ вновь Одессу, Кіевъ и Харьковъ, особенно выдвинувшись во время этого турнэ въ роли Карандышева («Безприданница», А. Н. Островскаго). Всѣхъ вообще ролей сыграно этимъ талантливимъ артистомъ за десятилѣтнее пребываніе его на сценѣ 357, т. е. почти во всѣхъ пьесахъ текущаго репертуара. 4 ноября 1908 года, въ бенефисъ вторыхъ артистовъ, Н. Н. впервые выступаетъ въ качествѣ драматурга на сценѣ Александринскаго театра пьесой «На перепутьи», а въ нынѣшнемъ сезонѣ ставитъ вторую пьесу «Госпожа Пошлость».

## МОСКОВСКІЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕАТРЪ за 1898—1908 гг.

Н. Е. ЭФРОСА.

14-го октября 1908 г. Московскій Художественный театръ, которому принадлежитъ такая крупная роль въ жизни современнаго русскаго сценическаго искусства, закончилъ и торжественно отпраздновалъ свое первое десятилѣтіе. На этомъ праздникѣ общество ярко демонстрировало свои симпатіи къ Художественному театру, и въ рядѣ адресовъ, привѣтствій и газетныхъ статей были подведены итоги его дѣятельности.

Попытался сдѣлать это и самъ театръ. И на праздникѣ десятилѣтія, и позднѣе, уже на исходѣ одиннадцатаго сезона, главные его руководители, К. С. Станиславскій и Вл. И. Немировичъ-Данченко, выступили, какъ теоретики своего театра, дали довольно обстоятельный комментарий къ его работѣ; говорили о самыхъ принципахъ Художественнаго театра и отвѣчали на нѣкоторыя, къ нему обращаемыя, обвиненія. Эти интересныя выступленія хорошо помогаютъ «собрать концы» и вычертить главную линію поведенія театра.

Мы имѣемъ въ виду, прежде всего, рѣчь г. Станиславскаго на торжественномъ собраніи театра 14-го октября и рѣчь г. Немировича-Данченко на засѣданіяхъ второго режиссерскаго съѣзда, въ мартѣ 1909 г., того съѣзда, который, хотя и въ шутку, но съ достаточно серьезными основаніями, звали «судомъ надъ Художественнымъ театромъ». Въ меньшей мѣрѣ, но всетаки имѣетъ въ этомъ отношеніи значеніе и тотъ докладъ о природѣ и пріемахъ актерскаго творчества, какой былъ сдѣланъ г. Станиславскимъ въ частномъ собраніи группы режиссеровъ—участниковъ съѣзда.

Художественный театръ одинаково часто звали, то съ восторгомъ, то съ укоромъ и ироніею, — «театромъ исканій» и «театромъ единой режиссерской воли», причемъ подъ этой послѣдней затѣйливой оболочкой таилось опредѣленіе Художественнаго театра, какъ театра поработенной

актерской индивидуальности, театра безъ актера. Такое опредѣленіе было во всей отчетливости формулировано и нѣкоторыми ораторами съѣзда, гдѣ принципiальный вопросъ о размежеваніи сферъ вліянія режиссера и актера легко и быстро переходилъ въ плоскость критики московскаго театра. А подъ «театромъ исканій» не разъ понимался лишь «театръ метаній», суетливаго, безпринципнаго, модою подхлестываемаго шатанія по всѣмъ закоулкамъ модернизма.

Первое десятилѣтіе театра знало, дѣйствительно, многія увлеченія: и натурализмомъ, и символизмомъ, и самую тщательную, мелочную копировкою дѣйствительности, и полными съ послѣднею разрывами, въ которыхъ пропадала трепетная жизнь, и смѣняли ее схематизація, условность, высшая обобщенность. Тотъ реализмъ, самая родная русскому театру стихія, который получилъ высшее выраженіе въ Островскомъ и въ методахъ и приемахъ исполненія Малаго театра,—не удовлетворялъ Художественнаго театра.

Надо двинуться куда-то, къ новымъ, болѣе широкимъ и болѣе важнымъ достиженіямъ, захватить въ рамки театра какое-то новое содержаніе, найти новыя формы для сценическаго воплощенія этого новаго содержанія. Такова была точка отправленія. И, мѣняя боговъ своихъ, былъ театръ вѣренъ этой отправной точкѣ, исходному сознанію.

Еще задолго до рожденія Художественнаго театра родилась новая драма. Она вырвалась изъ прежнихъ, ставшихъ ей узкими рамокъ и раздвинула свое содержаніе вширь и вглубь. Драматургическому возсозданію стали подвергаться тѣ стороны соціальной жизни и индивидуальной психики, которыя раньше оставались незатронутыми. Отчасти потому, что онѣ тогда еще не получили значительной роли въ дѣйствительности, отчасти потому, что не умѣло на нихъ сосредоточиться художественное вниманіе. Въ драматургію вошли новые классы, новыя отношенія и рождаемыя ими коллизіи и проблемы. По иному стали обозначаться взаимоотношеніе личности и общества, индивида и среды. И въ индивидуальной психологіи все яснѣе проступали нѣкоторыя тончайшія черты, раньше неуловимыя

для драматической поэзии, которую сковывала формула о «дѣйстви». Теперь изошрившійся глазъ поэта увидалъ въ душевномъ спектрѣ тонкіе переходы цвѣта въ цвѣтъ, уловилъ почувства или настроенія. Такъ обогащалось содержаніе драмы, экстенсивно и интенсивно, вширь и вглубь. Драма не переставала быть возсозданіемъ жизни, не переставала быть въ этомъ смыслѣ реалистическою. Но она была уже не совсѣмъ та, что прежде; перемѣстились въ ней центры преимущественнаго вниманія.

Московскій Художественный театръ, — или Художественно-Общедоступный, какъ назывался онъ по началу, — и возникъ, главнымъ образомъ, для того, чтобы использовать этотъ новый матерьялъ драматургіи, чтобы воплотить на сценѣ, измѣненными ея средствами, новыя наслоенія реализма. Можетъ быть, при своемъ рожденіи онъ еще и не сознавалъ этой задачи съ достаточной четкостью. За такое предположеніе говоритъ большая репертуарная пестрота перваго сезона, гдѣ были уже Чеховъ и Ибсенъ, но были и Писемскій, и Софокль, и какой-то Маріоттъ. Но театръ былъ уже во власти той новой задачи, которая сейчасъ отмѣчена. И скоро она опредѣлила главный драматургическій курсъ театра. Ибсенъ, Гауптманъ, больше всего Чеховъ — стали господствующими здѣсь авторами, заняли своими шестнадцатью пьесами (Ибсенъ — 8, Чеховъ — 5, Гауптманъ — 3) больше половины всѣхъ 1732 спектаклей. Въ пятый сезонъ къ нимъ прибавился Максимъ Горькій, только-что вошедшій тогда въ драматургію. Одна изъ его драмъ, «На днѣ», заняла третье мѣсто по числу спектаклей въ рядѣ пьесъ Художественнаго театра.

Но мало было ясно сознать или смутно почувствовать, что пришла новая драматургія, и пробилъ часъ ввести ее въ театръ, приспособить къ ней его средства. Было еще необходимо и выполнить такое приспособленіе, произвести собственно — сценическую реформу. И ея осуществленіе, не обошедшееся безъ ошибокъ, безъ уклоненій отъ вѣрнаго пути, наполнило жизнь Художественнаго театра. Легче всего было справиться съ мелкими недочетами стараго спектакля, съ такъ бившею въ глаза рутиную прежнихъ театральныхъ условностей и съ декорационною ложью. Былъ, вѣдь,

готовый образец—мейнингенскія постановки. Новому театру показалось очень важнымъ повторить мейнингенство. И онъ со всѣмъ молодымъ увлеченіемъ и со всѣмъ исключительнымъ богатствомъ режиссерской фантазіи К. С. Станиславскаго отдался этому дѣлу въ первой-же своей постановкѣ, въ только-что освобожденномъ отъ цензурнаго запрета «Царѣ Θεодорѣ Іоанновичѣ», гр. Алексѣя Толстого. Спектакль былъ инсценированъ по принципу, такъ сказать, историческаго натурализма. Этотъ принципъ держался въ работѣ Художественнаго театра довольно долго, хотя скоро и пересталъ быть господствующимъ, опредѣляющимъ его ликъ. Отзвуки его остались даже въ постановкѣ Шекспировскаго «Юлія Цезаря», который былъ сыгранъ въ шестомъ сезонѣ; но «натурализмъ древностей» стусывался тутъ "передъ заботою возсоздать душу цезаревскаго Рима. Что такова была основная задача, — было ясно видно и по спектаклю. Совершенно опредѣленно и точно формулирована она въ обширномъ письмѣ, которое написалъ тогда автору этихъ строкъ одинъ изъ руководителей Художественнаго театра.

Но что можно было сдѣлать съ «мейнингенствомъ» при пьесахъ Ибсеновскихъ, Чеховскихъ, Гауптмановскихъ? А онѣ уже завладѣвали репертуаромъ Художественнаго театра. И стала все явственнѣе обозначаться въ работѣ театра-искателя новая метода, которая скоро станетъ опредѣляющею для облика Художественнаго театра. Ее можно опредѣлить, какъ заботливое сочетаніе всѣхъ частей сцены для вѣрной передачи не частныхъ, но воздуха пьесы, ея настроенія, ея художественной идеи. И это получило лучшее осуществленіе въ пьесахъ Чехова. Уже не возможно-большая правда подробностей, не натуралистическая вѣрность дѣйствительности, исторической или современной, бытовой, интересуютъ Художественный театръ, но «выявленіе», говоря моднымъ въ ту пору словомъ, души и настроенія драмы, но гармоническое сочетаніе всѣхъ частей. Всею работою управляетъ теперь стремленіе возсоздать общій колоритъ и смыслъ той части жизни, которая перенесена авторомъ на сцену. Оттого и постановка стала иною, и собственно исполненіе, игра актеровъ измѣнилась.

Все приспособилось къ тому, чтобы передать нѣжную, задумчивую прелесть чеховскихъ настроеній. И приблизительно то-же было сдѣлано для Ибсена, хотя и съ меньшею удачею, и для Гауптмана. Такъ проходилъ Художественный театръ свой главный путь, обогащая сцену созданиями углубленнаго реализма и вырабатывая въ этомъ направленіи новую сценическую технику.

Затѣмъ начинается временное расхожденіе съ этимъ реализмомъ. Художественному театру показалось, что подъ этимъ знаменемъ ему уже некуда итти, что этотъ путь пройденъ до конца. И онъ повѣрилъ, что найдетъ истинное обновленіе въ модной литературѣ модернизма. Сталъ искать средствъ для ея сценическаго осуществленія, хотѣлъ порвать съ жизнью, съ правдою. Явились новые приемы — стилизація и схематизація, чрезвычайная упрощенность. Такъ пробовалъ театръ сыграть «Драму жизни» Кнута Гамсуна, «Жизнь человѣка» Леонида Андреева, кое-что въ этихъ новыхъ приемахъ были значительно и цѣнно, потому-что воссозданіе жизни на сценѣ доступно чрезвычайному развитію. Но то обновленіе, какое грезилось въ ту пору Художественному театру, и ради котораго порывалъ онъ со сценическимъ реализмомъ, не пришло. Неудача была не отъ неумѣлости даннаго театра. Она таилась въ самой задачѣ, потому-что задача эта была въ разрѣзъ съ природою театра, требовала надъ нею насилія. Художественный театръ это созналъ. И, завершая десятилѣтіе, вернулся къ реализму,

Г. Станиславскій въ своей рѣчи на юбилейномъ праздникѣ разставилъ всякія вѣхи на пути расхожденія театра съ реализмомъ. Слѣдить за всѣми—значило-бы писать исторію Художественнаго театра. И, возможно, она оказалась-бы не совсѣмъ такою, какой рисуется г. Станиславскому, который стоитъ слишкомъ близко къ ея событіямъ. Оттого не всегда у него вѣрная перспектива, не всегда вѣрное опредѣленіе относительной цѣнности отдѣльныхъ составныхъ частей сложнаго движенія. Но вѣрно и выпукло показаны начало и конецъ этого движенія.

Лучшую свою жизнь Художественный театръ прожилъ съ Чеховымъ,

утвердивъ его незыблемо не только въ своемъ, но и вообще въ русскомъ репертуарѣ. Какъ первую по времени побѣдою этого театра была чеховская «Чайка», такъ послѣднею, уже въ одиннадцатомъ сезонѣ—возобновленныя чеховскія «Три Сестры». Театръ искалъ, метался, мѣнялъ лики, и среди всего этого броженія неизмѣнною и прочнѣйшею основою его художественной работы были пьесы Чехова. И каждый разъ, когда онъ припадалъ къ Чехову, въ пору-ли наибольшаго бурленія силъ, или въ пору временной усталости, унынія и сомнѣній,—онъ обновлялся, какъ Антей.

А Чеховъ, при всемъ своемъ новымъ, съ его богатствомъ настроеній, съ его поэзію увяданія, съ его скорбною лирикою, грустными чаяніями лучшей жизни,—Чеховъ былъ продолжателемъ русскаго реализма. Не отрицаніемъ его, но утвержденіемъ и обновленіемъ. Прямыми линіями связанъ онъ съ Тургеневымъ и Островскимъ, черезъ нихъ—съ Гоголемъ. Такъ, черезъ Чехова, и Художественный театръ связалъ себя съ главнымъ теченіемъ русской художественности, русскаго театра въ частности.

И сознаніе этой связи, наконецъ, ясно выступило въ рѣчи г. Станиславскаго, облеклось въ форму лозунга для будущаго: какъ блудный сынъ, возвращается Художественный театръ въ отчій домъ, пишетъ на знамени своемъ: «завѣты Щепкина», богатая простота правды, обогащенный реализмъ. Таково знаменательное и весьма важное признаніе, которое сдѣлалъ Художественный театръ устами своего главнаго руководителя.

А рѣчи Вл. И. Немировича-Данченко и отчасти К. С. Станиславскаго во время режиссерскаго съѣзда дали категорическій отвѣтъ на главное обвиненіе, какое возводилось на Художественный театръ: онъ будто бы низводилъ актера до чисто служебнаго значенія, обращая «царя театра» въ какую-то безличную часть театральнаго механизма, приводимаго въ движеніе рукой режиссера.

Художественный театръ отъ начала располагалъ выдающимися режиссерскими силами, и этимъ силамъ приходилось имѣть дѣло съ неуспѣвшими еще раскрыться, окрѣпнуть, выдать свою индивидуальность актерскими талантами. И безъ всякой теоріи о «театрѣ единой режиссерской

воли», только въ силу такой комбинаціи элементовъ, режиссура должна была получить тутъ преобладаніе. Необходимость вынуждала, чтобы сильнѣйшій взялъ на свои плечи главное бремя. Насколько, съ теченіемъ времени, необходимая практика была обращена въ теорію? Сложилось мнѣніе, что въ этомъ театрѣ актеръ сознательно развѣнчанъ, изъ самостоятельно творящей силы обращенъ въ ancilla режиссуры. И мнѣніе стало обростать легендою: Художественный театръ рѣшительно отрекается отъ актерскаго таланта, отъ талантливаго актера; его идеаль—маріонетка, лучшая, не прекословящая исполнительница режиссерскихъ велѣній; актеръ-же—лишь необходимое зло. И, какъ ни странно, особенно расцвѣла легенда тогда, когда актерскія силы театра уже окрѣпли, раскрыли себя, когда нѣкоторые актеры выросли въ крупныя величины. Но такая инерція идей и предразсудковъ...

Въ правильной мысли театра о важности среды, въ которой развивается дѣйствіе индивидуальныхъ драмъ, въ правильной заботѣ объ общемъ настроеніи видѣли новое подтвержденіе того, что въ этомъ театрѣ центръ тяжести перемѣщенъ отъ актеровъ къ «сверчкамъ», къ свисту вѣтра, звону набата, всплеску волнъ, шуму веселья и т. д. Для театра это было лишь однимъ изъ средствъ (удачно или неудачно выбранныхъ въ каждомъ данномъ случаѣ—все равно); предвзятое мнѣніе непремѣнно желало видѣть въ этомъ цѣль. И съ негодованіемъ заявило, что этой второстепенной цѣли принесена въ жертву высшая цѣнность театра—актеръ.

Дѣйствительность рѣзко противорѣчила такимъ заявленіямъ, съ каждымъ сезономъ—все сильнѣе. Въ «театрѣ безъ актера» выросли крупныя актерскія величины съ очень яркою индивидуальностью. Нѣкоторые образы въ «Чайкѣ», «Дядѣ Ванѣ», «Трехъ сестрахъ», «Вишневомъ садѣ», «Ивановѣ»—въ такой послѣдовательности былъ сыгранъ въ Художественномъ театрѣ Чеховъ,—получили на сценѣ совершенное воплощеніе: Маша («Чайка»), Соня («Дядя Ваня»), Наташа («Три сестры») — у г-жи Лилиной, Аркадина, профессорша, Маша («Три сестры»), Раневская — у г-жи Книпперъ, Астровъ, Гаевъ, графъ — у г. Станиславскаго, Трофимовъ и Ива-



новъ—у г. Качалова, Епиходовъ—у г. Москвина, Вафля— у г. Артема, Пищикъ—у г. Грибунина, Соринъ—у г. Лужскаго и еще нѣк. др. Такіе образы не могли дать покорные ученики и слуги режиссуры: это—созданія истиннаго актерскаго творчества. Въ «театрѣ безъ актера» г. Станиславскій далъ Штокмана, можетъ быть, и не вполне совпадающаго съ ибсеновскимъ замысломъ, но говорившаго о великолѣпномъ, первоклассномъ актерскомъ талантѣ исполнителя. Въ «театрѣ безъ актера» г. Качаловъ создалъ поразительнаго Бранта, Цезаря, барона (въ горьковскомъ «Днѣ»), уже за гранью перваго десятилѣтія—Ивара Карено, въ первой части трилогіи Гамсуна, «У вратъ царства», и даже принципиальные противники Художественнаго театра, наиболѣе сердито говорящіе объ угашеніи актерскихъ индивидуальностей и талантовъ, признаютъ его сейчасъ однимъ изъ замѣчательнѣйшихъ русскихъ актеровъ; г. Москвинъ, еще на зарѣ театра давшій прекраснаго царя Θεодора, создалъ затѣмъ Луку, старика Отермана въ «Драмѣ жизни» и т. д. Этотъ перечень—далеко не исчерпывающій, ни въ актерахъ, ни въ роляхъ. Но онъ достаточно, думается, краснорѣчивъ и даетъ основаніе признать всѣ толки о подавленіи актерскаго таланта и о «театрѣ безъ актера» только недоразумѣніемъ.

Въ рѣчи г. Немировича-Данченко было вскрыто это недоразумѣніе, былъ ясно формулированъ принципъ, была дана теорія десятилѣтней практики. Режиссура лишь создаетъ точки приложенія для самостоятельной актерской работы, но отнюдь не покушается ее замѣнить. Режиссура лишь хлопочетъ о гармоніи частей, требуемой разумомъ произведенія, а никакъ не объ ихъ порабощеніи. Безъ нихъ безсильная, она и въ Художественномъ театрѣ всегда влеклась къ актерскимъ талантамъ и никогда не предъявляла къ нимъ требованій объ отреченіи отъ законныхъ ихъ правъ. И потому очень много говорили о самовластїи вокругъ Художественнаго театра, но никогда не говорили въ немъ самомъ. И тамъ, гдѣ чудилась какая-то незатиhaющая вражда между режиссеромъ и актеромъ, было всегда мирное содружество.

А режиссеръ-автократъ par excellence, г. Станиславскій, выступивъ

на собраніи режиссеровъ, говорилъ... о творествѣ актера. И какъ ни сложна его теорія актерскаго творчества, еще не получившая окончательнаго оформленія, несомнѣнно въ ней одно: признается полная свобода актерскаго самоопредѣленія, въ красный уголъ поставлено вдохновеніе актера, яркая сила и правда внутреннихъ переживаній.

Такова вторая группа категорическихъ утвержденій, сдѣланныхъ Художественнымъ театромъ. Утвержденія эти получились въ результатѣ десятилѣтняго опыта. Они резюмируютъ прошлое, они — самоопредѣленіе театра. И, вмѣстѣ съ тѣмъ, они заключаютъ предопредѣленіе будущаго, обязываютъ въ будущемъ. И театръ, переступивъ черезъ порогъ десятилѣтія, уже сталъ выполнять эти свои художественныя обязательства.

Написавъ на знамени своемъ «завѣты Щепкина», театръ справедливо захотѣлъ включить въ свой репертуаръ ту гениальную комедію, съ которой русскій театръ ведетъ свое новое лѣтоисчисленіе, и которая уже по одному тому, по великой своей исторической роли, не говоря о художественныхъ качествахъ, должна быть непремѣнно въ репертуарѣ каждаго русскаго театра. Ставя «Ревизора», Художественный театръ какъ бы подчеркивалъ, что вводитъ себя въ общее русло русской драматургіи, къ словамъ рѣчи г. Станиславскаго прибавляетъ дѣло. И можно предъявить къ этой постановкѣ, вызвавшей нескончаемое множество толковъ, какой угодно обвинительный актъ, но безспорными остаются: во-первыхъ, большая послѣдовательность этого репертуарнаго шага и, во-вторыхъ, чрезвычайная добросовѣстность, внимательность въ выполненіи задачи. Всѣ неудачи и всѣ промахи не подрываютъ силы этого нашего утвержденія. Театръ хотѣлъ использовать весь гоголевскій матеріалъ и показать его во всей выпуклости и во всемъ богатствѣ красокъ, на какія способна современная сцена; хотѣлъ возсоздать не только отдѣльныя фигуры, но и всю атмосферу среды и эпохи. И въ этомъ отношеніи не только хотѣлъ, но и многое сдѣлалъ. И бытъ, и духъ были даны.

Кромѣ того, театръ продѣлалъ, съ большимъ мастерствомъ и со счастливыми результатами, громадную, чисто-театральную, техническую работу,

всю цѣнность которой оцѣнить лишь спеціалисты театра. Художественный театр переработалъ всѣ *mise-en-scen*'ы комедіи, отказавшись отъ тѣхъ, что были освящены временемъ, стали нашею театральною традиціею. И, думается, положилъ начало новой счастливой традиціи. А въ этомъ, какъ будто—только техническомъ усовершенствованіи серьезно заинтересована вся пьеса, такъ какъ чрезъ то получаетъ легкій, плавный ходъ. И въ этомъ заинтересованъ каждый отдѣльный исполнитель, значитъ,—и каждый голевскій образъ, такъ какъ актеръ получаетъ черезъ то удобную возможность для наиболѣе яркихъ и впечатляющихъ проявленій. Въ этой сферѣ Художественный театръ сдѣлалъ много очень удачныхъ находокъ, открылъ путь разнообразію, увеличилъ и жизненность, и красоту, и правду сценическихъ изображеній.

Справедливость требуетъ, однако, сказать, что при воплощеніи художественныхъ замысловъ Гоголя, его образовъ, театръ взялъ за руководство одинъ принципъ, который сильно испортилъ его работу, придавъ ей невѣрный характеръ. Принципъ этотъ—преувеличеніе, превращеніе легкихъ штриховъ автора въ толстыя рѣзкія лініи. Этодъ методъ проходитъ съ неуклонностью черезъ весь спектакль. Точно между комедіей и зрителемъ помѣстили очень сильное увеличительное стекло. Оттого отдѣльныя части стали весьма, сверхъ нужной мѣры, отчетливыми. Это не карриатура, гдѣ съ умысломъ усиливается, на счетъ другихъ, какая-нибудь одна особенность, наиболѣе характерная и обличающая сущность лица. Это именно преувеличеніе, рисунокъ, разсматриваемый черезъ лупу. Преувеличены и черты внѣшнія, преувеличены и чувства, мысли, интонаціи персонажей комедіи, всѣ авторскія ремарки, всѣ указанія текста. Получалось такое впечатлѣніе, точно театръ боялся довѣриться силѣ Гоголя, оставленнаго въ его естественныхъ размѣрахъ, боялся, что такъ не разглядитъ современный зритель его глубокихъ смысловъ и тонкихъ обличеній, не разслышитъ сокрытыхъ содроганій авторской души. И сталъ работать по методу преувеличенія. Но комизмъ Гоголя не сталъ оттого ярче, и произведенныя спектаклемъ впечатлѣнія—глубже. Напротивъ. Отдѣльныя крайности отвлекали

вниманіе отъ сущности, заслоняли истинный разумъ изображаемаго. И отлетала отъ иныхъ фигуръ, такъ демонстрированныхъ, жизнь.

Впрочемъ, съ теченіемъ времени нѣкоторыя крайности и преувеличенія отпали, сгладились, и «Ревизоръ», хотя и болѣлъ тѣмъ же основнымъ недостаткомъ, шель уже легче и больше раскрывалъ истинныя гоголевскія красоты. Такъ было и въ цѣломъ и въ нѣкоторыхъ отдѣльныхъ фигурахъ, которыя *fractu temporis* стали глубже и ближе къ Гоголю.

Подъ знаменемъ «завѣтовъ Щепкина», подъ лозунгомъ «обогащеннаго реализма», о которыхъ, какъ мы видѣли, говорилъ г. Станиславскій на праздникѣ десятилѣтія театра, была проведена тутъ и другая постановка этого сезона, перваго въ новомъ десятилѣтіи. Прекрасная сама по себѣ, она пріобрѣтала еще и особый интересъ: въ ней давалось яркое подтвержденіе обѣимъ категоріямъ заявленій, сдѣланныхъ руководителями театра. Постановка эта—начальная часть трилогіи Кнута Гамсуна о гордомъ мыслителѣ Иварѣ Карено, «У вратъ царства». Художественный театръ уже раньше ставилъ среднюю часть этой трилогіи, «Драму жизни». То было въ пору наибольшаго его увлеченія «новыми словами», наибольшаго уклона отъ реализма. И театръ ставилъ эту пьесу со всѣми ухищреніями «модерна», стремился къ полному разрыву съ натурою, къ ирреальности, далъ какую-то сигнализацию дѣйствительности. «У вратъ царства» пришлось на иную пору, когда, какъ мы видѣли, развѣялись эти увлеченія. Да и самая пьеса Гамсуна меньше допускала такіе, какъ въ «Драмѣ жизни», методы инсценировки. Театръ не могъ этого не видѣть, а главное, не могъ не быть вѣренъ своему послѣднему лозунгу, заявленному столь недвусмысленно и торжественно. И «Врата царства» были поставлены по тому-же методу, по какому ставили здѣсь Чехова: реалистично въ лучшемъ смыслѣ слова, съ большою скромною, задумчивою красотою.

Было въ этомъ спектаклѣ яркое оправданіе или подтвержденіе и другого заявленія, какое сдѣлано въ рѣчи г. Немировичемъ-Данченко. Самые упорные въ предубѣжденіи не могли бы отказать въ признаніи тутъ Художественнаго театра—«театромъ актера», потому что выступили во всей

яркости своих индивидуальностей и во всей красотѣ своего таланта исполнители обѣихъ главныхъ ролей пьесы. Любой «театръ актера» могъ бы позавидовать такимъ исполнителямъ ролей Карено и Элины, такому богатству творческихъ силъ, какое показали г. Качаловъ и г-жа Лилина.

Правда, Элина Художественнаго театра—не совсѣмъ Элина Гамсуна. Въ послѣдней есть, и съ развитіемъ пьесы все болѣе выдвигается впередъ, начало демоническое, что-то, что роднитъ ее съ Терезитой «Драмы Жизни». Поднимаются со дна темныя силы инстинктовъ. Г-жа Лилина не хочетъ признавать эти темныя силы. Ни голосъ, ни глаза, ни вся игра милого наивнаго, почти дѣтскаго лица Элины не напоминаютъ о трагическомъ, о бурѣ, о тьмѣ. И это уменьшало значительность одной изъ коллизій драмы, трагедія самого Карено дѣлалась отъ того мельче, будничнѣе. Но свой образъ г-жа Лилина выдерживала до конца въ совершенствѣ, съ полною безупречностью; и сдѣланъ онъ съ исключительною виртуозностью и легкостью, полною красоты и обаянія. Сдѣланъ такъ, какъ на это можетъ быть способенъ только очень большой художникъ сцены.

Въ игрѣ г. Качалова эти качества сочетались и съ полною вѣрностью авторскимъ замысламъ. Былъ герой, великій человѣкъ съ гениальною мыслью и стальною волею, когда надо отстаивать свою новую правду. Было въ образѣ, какой даетъ исполнитель, и все богатство жанра—и разсѣянность, и мѣшковатость, и добродушіе. Но въ этомъ не затерялось героическое начало, вдохновеніе мыслителя и воля борца. И опять, это было доступно только очень большой актерской силѣ, актеру-творцу, хотя это было сыграно въ томъ театрѣ, который нѣкоторымъ угодно считать и называть «театромъ безъ актера», театромъ живыхъ маріонетокъ.

И третье подтвержденіе тѣхъ замѣчаній, какія мы выше дѣлали по поводу характера и достоинствъ Художественнаго театра, было дано въ первомъ послѣ-юбилейномъ сезонѣ возобновленіемъ «Трехъ Сестеръ». Опять прикоснулся театръ къ Чехову—и опять была полная, самая блестящая художественная побѣда. Пожалуй, это былъ лучшій спектакль за нѣсколько послѣднихъ лѣтъ, лучшій послѣ чеховскаго-же «Вишневаго сада».

ЮБИЛЕИ.

Во всей красотѣ, въ захватывающей печали выступило чеховское и наполнило все вниманіе, властно очаровало. Новымъ было лишь исполненіе Ирины г-жей Барановской, не всегда ровное, не всегда одинаково прочувствованное но мѣстами прекрасное силою глубокаго переживанія, искренностью, юностью. И еще углубилось исполненіе ролей Вершинина, Тузенбаха, Маши. И еще стройнѣе цѣлое, обвѣянное такою красотой и такою сгущенною грустью, тоскою по иному, лучшему, по тому, что, можетъ быть, и осуществится когда-нибудь въ русской жизни...

Нѣкоторымъ противорѣчіемъ выраженнымъ на юбилеѣ теоретическимъ началамъ и выкинутымъ лозунгамъ была какъ-будто одна постановка послѣ-юбилейнаго сезона—«Синяя Птица» Меттерлинка. Тутъ—отступленіе отъ реализма, и преобладаніе мертвой части сцены надъ живою. Но врядъ-ли есть основанія считать эту постановку показательною. И глубокая ошибка—утверждать: вотъ логическое завершеніе дѣятельности театра Станиславскаго и Немировича-Данченко; онъ пришелъ, и долженъ былъ прійти, къ торжеству волшебнаго фонаря и электричества, къ сведенію актеровъ къ вещамъ... Такъ говорили... Но не правильнѣе-ли считать «Синюю Птицу» лишь эпизодомъ въ жизни театра? И какъ эпизодъ, это и интересно, и законно. Реализмъ, даже въ высшій свой расцвѣтъ, не отрекался отъ сказочнаго, и Островскій написалъ для театра «Снѣгурочку».

Въ «Синей Птицѣ»—большія поэтическія красоты, мастерское воплощеніе дѣтскаго міропониманія во всей его наивности, фантастичности и трогательности. И въ эту красивую ткань сказки вплетены нити тонкаго лиризма, философской грусти по «синей птицѣ» счастья, которую никакъ нельзя найти, и мягкаго юмора. Была попытка еще расширить тайный смыслъ «Синей Птицы», раскрыть ея символику, увидать въ ней большую философскую идею. Врядъ-ли это не насиліе надъ сказкою Меттерлинка, врядъ-ли выдерживаетъ она такой комментарий. Онъ лишь убиваетъ непосредственность и нѣжность ея красоты и поэзіи.

Сказочное, фантастическое весьма трудно поддается сценическому воссозданію. Сцена—слишкомъ грузный механизмъ, чтобы угоняться за

летомъ фантазіи. И сторожить опасность впасть въ «феерію», которая не приемлема для художественно-развитого вкуса. Эти трудности побѣждены г. Станиславскимъ, руководимыми имъ декораторами и т. д. Картины дѣтскихъ сновидѣній, въ которыхъ оживаютъ и являютъ свою душу хлѣбъ, молоко, сахаръ, вода, огонь, въ которыхъ водить дѣтей свѣтъ, и ведутъ борьбу вѣрный человѣку песь и злокозненный другъ ночи котъ,—переданы на сценѣ съ большою красотою, легкостью, прозрачностью, во всемъ обаяніи наивности. И нужно быть очень уже окованномъ скептицизмомъ, чтобы не поддаваться тонкой прелести сценъ въ «царствѣ прошлаго» и въ лазоревомъ чертогѣ нерожденныхъ душъ, гдѣ толпятся онѣ, призрачныя, зыбкія, въ ожиданіи, когда время пропуститъ ихъ въ жизнь, на землю. Требовалась и нашлась фантазія исключительная, чтобы передать все это въ театрѣ, чтобы не огрубить вымысловъ Меттерлинка.

Конечно, можно спросить, не было-ли художественною расточительностью—тратить такія большія усилія, такъ изошрять сцену и ея средства для задачи все-таки не крупной и для театра—только случайной. Можетъ быть, это было художественно-неэкономно. Но богатые могутъ иногда быть небрежливими, даже расточительными.

Не поставимъ въ упрекъ театру, что онъ отдалъ всю роскошь своихъ вдохновеній тому, что—только мимолетный эпизодъ въ его жизни, а не важный въ ней моментъ. И не станемъ этотъ мимолетный эпизодъ дѣлать основою для сужденія о театрѣ, какъ цѣломъ, и для оцѣнки характера и смысла его работы.

Завершивъ на протяженіи десятилѣтія большой кругъ исканій, заплативъ дань многимъ увлеченіямъ, Художественный театръ утвердился въ художественномъ, обогащенномъ новымъ содержаніемъ реализмѣ и выработалъ прекрасный сценическій аппаратъ для его осуществленія. Это онъ доказалъ въ одиннадцатый свой сезонъ. И, надо думать и надѣяться, что въ этомъ направленіи пойдетъ его послѣдующая дѣятельность.

# „РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА ПО ТЕОРИИ ДЕКЛАМАЦИИ“<sup>1)</sup>.

Н. ГЛАЗУНОВА.

№ по  
поряд-  
ку.      Годъ  
          появле-  
          нія въ  
          свѣтъ.

Названіе книги или статьи.

1. 1868. *Штраудеръ.*  
«О наиболѣе цѣлесообразномъ способѣ вести упражненія въ декламации въ гимназіяхъ и др. высшихъ заведеніяхъ». (Циркуляръ по Московск. уч. округу. 1868 г., № 3. Стр. 32—87. Приложение).
2. 1877. *А. П.*  
«Къ вопросу о выразительномъ чтеніи учащихся». «Женск. Образ». 1877 г. (Стр. 612—614).
3. 1881. *І. Паульсонъ.*  
«Учебный матеріалъ для практическихъ упражненій въ родномъ языкѣ» по «Второй Учебной Книжкѣ». «Дидактическое руководство для элементарныхъ учителей и учительницъ». Спб. 1881 г. Въ книгѣ есть статья о выразительномъ чтеніи. (Стр. XII—XIII).
4. 1885. *Старый театраль.*  
«Натуральная школа сценическаго искусства». Практическое

---

<sup>1)</sup> Мы получили слѣдующее письмо отъ Н. Л. Глазунова: М. Г. Въ послѣднемъ (V-мъ) выпускѣ «Ежегодника Императорскихъ Театровъ» помѣщенъ обстоятельный списокъ названій книгъ и статей, рассматривающихъ прямо или косвенно вопросы выразительнаго чтенія, составленный г. Юр. Озаровскимъ. Приведено 57 названій. Такого значительнаго количества работъ совершенно достаточно для обстоятельнаго ознакомленія съ теоретическими основами декламационнаго искусства, но для библиографическихъ и иныхъ цѣлей желательна, разумѣется, возможно большая полнота перечня, которая точнѣе указала бы степень высоты, на какой стоитъ разработка вопроса въ данный моментъ и интересъ къ нему въ теченіе извѣстнаго періода времени. Руководствуясь послѣдними соображеніями, я составилъ по выработанному уже г. Озаровскимъ плану дополнительный списокъ книгъ, статей и замѣтокъ, относящихся къ искусству декламации и предлагаю его вашему вниманію. Если онъ Васъ удовлетворитъ, то не откажитесь помѣстить его въ слѣдующемъ номерѣ редактируемаго вами журнала.



- | № по<br>поряд-<br>ку. | Годъ<br>появле-<br>нія въ<br>свѣтъ. | Названіе книги или статьи.   |
|-----------------------|-------------------------------------|--|
|                       |                                     | руководство для любителей сцены. Изд. театр. бібліотеки «Заря» въ Москвѣ. 1885 г.  |
| 5.                    | 1885.                               | «Обученіе искусству чтенія во французскихъ женскихъ лицехъ». «Педаг. Сборн.». 1885 г., III. (Стр. 32—37).  |
| 6.                    | 1886.                               | «Школа театральнаго искусства». Руководство и наставникъ для тѣхъ, кто хочетъ быть замѣчательнымъ артистомъ. Изд. И. Бурлакова. Ц. 2 р. Москва. 1886 г. Имѣются главы: «Гимнастика голоса и рѣчи» и «Декламация и дикція». |
| 7.                    | 1887.                               | <i>Виноградовъ, В.</i><br>«Школа театральнаго искусства». Устройство сценъ для любителейскихъ и домашнихъ спектаклей. Ц. 2 р. 1887 г. Москва. Есть замѣтка: «Декламация». (Стр. 4—7).                                      |
| 8.                    | 1887.                               | <i>Коклэнъ.</i><br>«Литературный чтець»—Ивана Щеглова. Изд. тов. М. О. Вольфъ. Спб. 1887 г. Есть замѣтка: «Въ чемъ состоитъ искусство чтеца» Коклэна. (Стр. 1—6).  |
| 9.                    | 1888.                               | <i>Вересовъ П. К.</i><br>«Методика обученія выразительному чтенію» (по Гартунгу, Легувэ и др.). Тифлисъ. 1888 г.   |
| 10.                   | 1890.                               | <i>Глубоковскій, М. Н.</i> (врачъ).<br>«Гигіена голоса». Для артистовъ, учителей, учениковъ и любителей пѣнія, ораторовъ и проповѣдниковъ. Изданіе второе кн. магаз. В. Думнова. Москва. 1890 г. Ц. 1 р.                   |
| 11.                   | 1890.                               | «Къ вопросу о преподаваніи чтенія въ низшихъ и среднихъ учебныхъ заведеніяхъ». (Циркуляръ по управлен. Кавказ. уч. округа 1890 г. Приложение къ № 7-му).   |
| 12.                   | 1890.                               | <i>Анастасіевъ, А.</i><br>«Выразительное чтеніе, какъ учебный предметъ начальной школы». Приложение къ журн. «Читальня Народной Школы» 1890 г. Спб.  |
| 13.                   | 1891.                               | <i>Родоновъ-Киселевскій и Бурлаковъ.</i><br>«Полная школа театральнаго искусства и гримировки». Изд. О. М. Бриллиантовой. Ц. 2 р. Москва. 1891 г.  |

БИБЛЮГРАФІЯ.

- | № по<br>поряд-<br>ку. | Годъ<br>появле-<br>нія въ<br>свѣтъ. | Названіе книги или статьи.   |
|-----------------------|-------------------------------------|--|
| 14.                   | 1892.                               | <i>Гуперць</i> (докторъ).<br>«Гимнастика легкихъ». Переводъ съ 3-го нѣм. изд. д-ра И. П. Тимоеева. Спб. 1892 г. Изд. Н. П. Петрова.  |
| 15.                   | 1892.                               | <i>Паульсонъ I</i> .<br>«Методика грамоты по историческимъ и теоретическимъ дан-<br>нымъ». Ч. II-я. Ц. 2 р. Изд. К. Л. Риккера. Спб. 1892 г. Въ книгѣ<br>есть глава: «О недостаткахъ произношенія и исправленіе ихъ».<br>(Страница 143—157). |
| 16.                   | 1893.                               | <i>Коровяковъ, Д.</i><br>«Энциклопедическій словарь». Изд. Ф. А. Брокгаузъ и И. А.<br>Ефронъ. Т. X-й. 1893 г. Спб. Есть содержательное объясненіе<br>слова «декламація», Д. Коровякова. (Стр. 311—314).                                      |
| 17.                   | 1897.                               | <i>Соловьевъ, А. Н.</i><br>«Искусство выразительнаго чтенія». Опытъ теоретическаго<br>пособія для учениковъ городскихъ училищъ. Ц. 15 к. Казань.<br>1897 г.  |
| 18.                   | 1897.                               | <i>Бродовскій, М. М.</i><br>«Какъ слѣдуетъ читать». Изв. кн. магазиновъ М. О. Вольфъ.<br>1897 г. № 2.  |
| 19.                   | 1897.                               | <i>Фильрозе, Грегоръ.</i><br>«Заиканіе, лепетаніе, шепелявость и ихъ лѣченіе педагогическо-<br>дидактическими приѣмами». Ц. 30 к. Рига. 1897 г. Изд. К. Г.<br>Зихмана.   |
| 20.                   | 1898.                               | <i>В. И.</i><br>О выразительномъ и объяснительномъ чтеніи въ гимназіяхъ.<br>«Филологическ. Зап.». 1898 г., вып. III—IV.  |
| 21.                   | 1899.                               | <i>Городенскій, И.</i><br>«Объ основныхъ тоновыхъ модуляціяхъ рѣчи примѣнительно<br>къ выразительному чтенію». Тифлисъ. (Изъ циркул. по Кавказск.<br>уч. окр. 1899 г., IX. Приложение).  |
| 22.                   | 1900.                               | «Новый трудъ о законахъ выразительнаго чтенія въ примѣ-<br>неніи къ школѣ». Изъ иностранной педагогической литературы.<br>«Народн. Образование». 1900 г. X.  |

- | № по<br>поряд-<br>ку. | Годъ<br>появле-<br>нія въ<br>свѣтъ. | Названіе книги или статьи.  |
|-----------------------|-------------------------------------|---|
| 23.                   | 1900.                               | <i>Кочержинскій, Ѡ.</i><br>«О выработкѣ сознательнаго и выразительнаго чтенія». «Русск. Начальн. Учитель». 1900 г. VI—VII.  |
| 24.                   | 1901.                               | <i>Зимницкій, В.</i><br>«Обученіе выразительному чтенію въ низшихъ учебн. заведе-<br>ніяхъ». Ц. 30 к. Изд. К. Тихомирова. Москва. 1901 г.   |
| 25.                   | 1901.                               | <i>Уманецъ-Райская, И. П.</i><br>«Популярный самоучитель постановки голоса и выразительнаго<br>чтенія». Ц. 75 к. Москва. 1901 г.  |
| 26.                   | 1901.                               | <i>Тростниковъ, М.</i><br>«Обученіе чтенію правильному, сознательному и выразитель-<br>ному». Ц. 25 к. Изд. журн. «Русская школа». Спб. 1901 г.   |
| 27.                   | 1902.                               | <i>Виноградовъ, Ѡ. В.</i><br>«Литературный вечеръ». Сборникъ поэтическихъ произведеній<br>для чтенія на литературныхъ вечерахъ въ школахъ и семьяхъ.<br>Изд. Лито-типографіи Л. П. Антонова. Казань. 1902 г. Есть<br>глава: «Краткая теорія выразительнаго чтенія». (Стр. 14—36). |
| 28.                   | 1902.                               | <i>Елисѣевъ, С. П.</i><br>«Для декламации». Сборникъ избранныхъ стихотвореній. Спб.<br>1902 г. Предисловіе съ указаніями для декламаторовъ. (Стран.<br>III—XIV).  |
| 29.                   | 1903.                               | <i>Витбергъ, Ф. А.</i><br>«Указатель книгъ и статей по вопросамъ преподаванія исторіи<br>русск. литературы въ средн. уч. заведеніяхъ». [Спб. 1003 г. Въ<br>указателѣ есть отдѣлъ: «Выразительное чтеніе. Декламация».<br>(Списокъ книгъ и статей).                                |
| 30.                   | 1904.                               | <i>Зимницкій, В.</i><br>«Методика обученія чтенію по прохожденіи алфавита». Изд.<br>2-е, К. Тихомирова. Ц. 65 к. Москва. 1904 г. Имѣется глава:<br>«Выразительное чтеніе». (Стр. 64—74).  |
| 31.                   | 1905.                               | <i>Абрамовъ, К.</i><br>«Даръ слова». Искусство произносить рѣчи. Изд. второе.<br>Ц. 25 к. Спб. 1905 г.  |

- | № по<br>поряд-<br>ку. | Годъ<br>появле-<br>нія въ<br>свѣтъ. | Названіе книги или статьи.  |
|-----------------------|-------------------------------------|---|
| 32.                   | 1905.                               | <i>Бѣлевичъ, В.</i><br>«Наши чтенія». Устройство литературныхъ вечеровъ въ учебн. заведеніяхъ, основные приемы правильного и художественнаго чтенія и сборникъ стихотвореній для декламации въ школъ и семьѣ. Изд. «Общест. Пользы». Ц. 1 р. 50 к. Спб. 1905 г. |
| 33.                   | 1906.                               | <i>Вейль (докторъ).</i><br>«Какъ и чѣмъ мы должны дышать». Перев. съ нѣм. съ примѣчаніями и дополненіями доктора О. С. Мееровича. Спб. 1906 г.  |
| 34.                   | 1907.                               | <i>Виноградовъ, Н.</i> (священникъ).<br>«Выразительное чтеніе въ школъ». Учител. Библіотека, вып. 3-й. (Безпл. приложеніе къ журн. «Народн. Образованіе»). Спб. 1907 г. Ц. 20 к.  |
| 35.                   | 1907.                               | <i>Морозовъ, А. и Розановъ Н.</i><br>«Выразительное чтеніе». Практическое руководство для городскихъ училищъ, торговыхъ школъ, учительскихъ семинарій и средн. учебн. зав. Изд. К. Тихомирова. Ц. 50 к. Москва. 1907 г.   |
| 36.                   | 1907.                               | <i>Кофлеръ, Л.</i> (Профессоръ).<br>«Учитесь правильно дышать». Гимнастика легкихъ. Съ 10-ю рис. Изд. тов. М. О. Вольфъ. Ц. 15 к. Спб.—Москва. 1907 г.  |
| 37.                   | 1908.                               | <i>Тростниковъ, М. А.</i><br>«Методика чтенія». Руководство для обученія процессу, сознательности и художественности чтенія. Ц. 40 к. Юрьевъ. 1908 г.   |
| 38.                   | 1908.                               | <i>Тихомировъ Д. И.</i><br>«Чему и какъ учить на урокахъ роднаго языка въ начальной школъ». Изд. 11-е редакціи журналовъ «Юная Россія» и «Педагог. Листокъ». Москва. Ц. 1 р. 1908 г. Есть глава: «Выразительное чтеніе». (Стр. 122—133).                        |
| 39.                   | 1909.                               | <i>Коклэнъ (старшій).</i><br>«Искусство актера». Перев. А. А. Веселовской. Изд. Дирекціи кievск. драм. театра И. Э. Дуванъ—Торцова подъ общей редакціей Н. А. Попова. Ц. 50 к. Москва—Кіевъ. 1909 г.  |
| 40.                   | 1909.                               | <i>Ларіоновъ, В.</i> (докторъ медицины).<br>«Психология краснорѣчія», съ однимъ рисункомъ. Изд. т-ва М. О. Вольфъ. Спб.—Москва. Ц. 30 к. 1909 г.  |

- | № по<br>поряд-<br>ку. | Годъ<br>появле-<br>нія въ<br>свѣтъ. | Названіе книги или статьи.   |
|-----------------------|-------------------------------------|--|
| 41.                   | 1909.                               | <i>Богородицкій, В.</i><br>«Опытъ фізіологіи общерускаго произношенія, въ связи съ экспериментально-фонетическими данными. Ц. 1 р. Казань. 1909 г.   |
| 42.                   | 1910.                               | <i>Вейль (докторъ).</i><br>«Какъ надо дышать». Средство предохраненія и лѣченія болѣзней дыхательныхъ органовъ. Гигіенической очеркъ съ 14-ю рис. Перев. съ послѣдняго нѣм. изд. исправленнаго и дополненаго. Ц. 50 к. Спб. Изд. А. С. Суворина. 1910 г. |
| 43.                   | 1910.                               | <i>Чернышевъ, В.</i><br>«Азбука выразительнаго чтенія». Первые указанія и совѣты учащимся. Пособіе для учениковъ городскихъ училищъ и средн. учебн. заведеній. Ц. 20 к. Спб. 1910 г.   |

Изъ двухъ библиографическихъ списковъ, предложенныхъ нами (г. Юр. Озаровскимъ и мною) явствуетъ, что за періодъ времени съ 1864 г. по 1910-й въ Россіи на русскомъ языкѣ книгъ и статей по вопросамъ декламации и имѣющихъ къ нимъ близкое отношеніе выпущено въ свѣтъ не менѣе ста названій, разумѣется, самой разнообразной цѣнности.

---

Редакторъ **Баронъ Н. В. Дризень.**

## УКАЗАТЕЛЬ СТАТЕЙ, НАПЕЧАТАННЫХЪ

ВЪ

### „ЕЖЕГОДНИКЪ ИМПЕРАТОРСКИХЪ ТЕАТРОВЪ“ за 1909 г.

Римская цифра обозначает № выпуска, арабская—страницу.

#### I. Воспоминанія и переписка.

- 1) Переписка А. С. Аренскаго съ А. П. Ленскимъ по поводу «Бури» Шекспира, iv, 107—119.
- 2) К. Баранцевичъ. Изъ моихъ театральныхъ воспоминаній, vi—vii, 1—10.
- 3) Н. С. Васильева. Отрывки изъ воспоминаній, i, 1—8.
- 4) Ев. П. Карповъ. Двѣ послѣднія встрѣчи съ А. П. Чеховымъ, v, 1—9.
- 5) Ц. А. Кюи. Къ характеристикѣ А. С. Даргомыжскаго, iii, 42—56.
- 6) А. П. Ленскій. Переписка съ А. И. Южинымъ (кн. Сумбатовымъ), i, 100—117.
- 7) П. М. Невѣжинъ. Воспоминанія объ А. Н. Островскомъ, iv, 1—16.
- 8) А. В. Приселковъ. Первая постановка «Власти тьмы» на любительской сценѣ въ 1890 г., i, 29—39.
- 9) П. А. Россіевъ. Около театра (листки воспоминаній), v, 117—133.
- 10) Н. Θ. Соловьевъ. Отрывки изъ воспоминаній, vi—vii, 10—16.
- 11) А. П. Чеховъ. Неизданное письмо къ Вс. Э. Мейерхольду, v, 10—11.
- 12) Ив. Щегловъ. Искры смѣха (о бр. Коклэнъ) iii, 63—70.

#### II. Матеріалы по исторіи театра и драматической цензуры.

- 1) Н. Н. Долговъ. Первая постановка «Грозы», v, 105—116.
- 2) Бар. Н. В. Дризень. Гоголь и драматическая цензура, ii, 35—42.
- 3) Н. Н. Евреиновъ. Испанскій актеръ XVI—XVII вв., vi—vii, 48—64.
- 4) М. В. Карнѣевъ. Двѣ забытыя русскія танцовщицы: Н. К. Богданова и Е. А. Андрианова, iv, 120—129.
- 5) В. П. Лачиновъ. Очеркъ японскаго театра, vi—vii, 65—70.
- 6) William Molard. Театръ и костюмъ въ музеѣ декоративныхъ искусствъ, vi—vii, 70—79.
- 7) Н. Новыя данныя о А. Θ. Писемскомъ, i, 9—14.
- 8) А. И. Успенскій. Оперный домъ (Императорскій Китайскій театръ въ Царскомъ Селѣ), iii, 37—41.

## III. Матеріали по исторіи драматической литературы и музыки.

- 1) *Ин. О. Анненскій*. Леконтъ-де-Лиль и его «Эринни», v, 57—93.
- 2) *К. И. Арабажинъ*. Гоголь, какъ драматургъ, II, 1—13.
- 3) *О. Д. Батюшковъ*. Левъ Толстой, какъ драматургъ, I, 14—28.
- 4) *Ал. I. Гидони*. М. Метерлинкъ и его драмы, II, 43—57.
- 5) *О. Ф. Зѣлинскій*. Мертвый городъ, I, 77—80.
- 6) *А. А. Измайловъ*. О. Кони и старый водевиль, III, 1—37.
- 7) *В. Каратыгинъ*. Римскій-Корсаковъ, I, 39—76.
- 8) *Н. П. Кашинъ*. А. Н. Островскій и старинная драма, IV, 17—56.
- 9) *А. Коптяевъ*. Ницше и Гастъ, II, 57—70.
- 10) *Вл. И. Немировичъ-Данченко*. Тайны сценическаго обаянія Гоголя, II, 28—35.

## IV. Къ біографіямъ писателей, композиторовъ и артистовъ.

- 1) *Андреянова, С. А.*, танцовщица, уп. у *М. Карнѣева*, IV, 120—129.
- 2) *Андреевъ-Бурлакъ, В. Н.*, арт., уп. въ ст. *П. Россіева*, v, 117—133.
- 3) *Аренскій, А. С.*, композиторъ, упом. въ перепискѣ съ *А. П. Ленскимъ*, IV, 107—119.
- 4) *Авранекъ, У. I.*, арт., юбил., VI—VII, 143.
- 5) *Альтани, И. К.*, арт., юбил., VI—VII, 143—145.
- 6) *Арендсъ, А. О.*, арт., юбил., VI—VII, 145—146.
- 7) *Ауэръ, Л. С.*, арт., юбил., VI—VII, 146—147.
- 8) *Бернаръ, Сарра*, арт., уп. въ ст. *О. Батюшкова*, III, 56—62.
- 9) *Богданова, Н. К.*, танцовщица, уп. у *М. Карнѣева*, IV, 120—129.
- 10) *Баранцевичъ, К.* Изъ моихъ воспоминаній, VI—VII, 1—10.
- 11) *Билибинъ, В. В.*, драм., некр., VI—VII, 123 и 124.
- 12) *Боборыкинъ, П. Д.*, драм., VI—VII, 147 и 148.
- 13) *Басильева, Н. С.*, арт. Отрывки изъ воспоминаній, I, 1—8; юбил., VI—VII, 150 и 151.
- 14) *Всеволожскій, И. А.*, некр., VI—VII, 122 и 123.
- 15) *Вейнбергъ, П. И.*, драм., некр., VI—VII, 124 и 125.
- 16) *Владиславлевъ, М. П.*, арт., некр., VI—VII, 125 и 126.
- 17) *Грассо, Джованни ди*, арт., уп. въ ст. *А. Измайлова*, I, 90—100.
- 18) *Гастъ, П.*, композит., уп. въ ст. *А. Коптяева*, II, 57—70.
- 19) *Горевъ, О. П.*, арт., юбил., VI—VII, 150—152.
- 20) *Гельцеръ, В. О.*, арт., некр., VI—VII, 126—127.
- 21) *Грессеръ, Г. Н.*, арт., некр., VI—VII, 127.
- 22) *Даргомьжскій, А. С.*, композ., уп. въ ст. *Ц. Кюи*, III, 42—56.
- 23) *Димитрій, Св.* Митроп. Ростовскій, Память, VI—VII, 121.
- 24) *Звягина, Л. Ю.*, арт., юбил., VI—VII, 152—153.

- 25) *Ипполитовъ-Ивановъ*, М. М., арт., юбил., VI—VII, 153 и 154.
- 26) *Ивановъ-Козельскій*, М. Т., арт., упом. въ ст. *П. Россіева*, V, 117—133.
- 27) *Ильинскій*, А. К., арт., уп. въ ст. *П. Россіева*, V, 117—133.
- 28) *Кони*, Ѳ., драм., уп. въ ст. *А Измайлова*, III, 1—37.
- 29) *Коклэны*, бр., арт., уп. въ ст. *Ив Щеглова*, III, 63—70.
- 30) *Корневъ*, А. И. арт., юбил., VI—VII, 158.
- 31) *Каратыгина*, К. А., арт., юбил., VI—VII, 154—156.
- 32) *Козаченко*, Г. А., арт., юбил., VI—VI, 157 и 158.
- 33) *Кюнеръ*, В. В., арт., юбил., VI—VII, 159 и 160.
- 34) *Куманинъ*, Ѳ. А., литерат., упом. въ ст. *П. Россіева*, V, 117—133.
- 35) *Кудрина*, Н. Н., арт., уп. въ ст. *П. Россіева*, V, 117—133.
- 36) *Ленскій*, А. П., арт., переписка съ *А. И. Южинымъ*, I, 100—117; переписка съ *А. С. Аренскимъ*, IV, 107—119; некр. VI—VII, 131 и 132.
- 37) *Левинскій*, I., арт., некр. VI—VII, 128—130.
- 38) *Лукка*, П., арт., юбил., VI—VII, 160 и 161.
- 39) *Медвѣдевъ*, П. М., арт., уп. въ ст. *П. Россіева*, V, 117—133.
- 40) *Медвѣдева*, Е. Г., арт., уп. въ ст. *П. Россіева*, V, 117—133.
- 41) *Михѣевъ*, В. М., драм., некр., VI—VII, 132 и 133.
- 42) *Михайловъ*, М. А., уп. въ ст. *П. Россіева*, V, 117—133.
- 43) *Направникъ*, Э. Ф., арт., юбил., VI—VII, 161 и 162.
- 44) *Парамоновъ*, Ѳ. А., арт., некр., VI—VII, 133 и 139.
- 45) *Потѣхинъ*, А. А., драм., некр., VI—VII, 134 и 135.
- 46) *Павлова*, А. М., танцов., юбил., VI—VII, 162 и 163.
- 47) *Правдинъ*, Ѳ. А., арт., юбил., VI—VII, 163—167.
- 48) *Патти*, А., арт., юбил., VI—VII, 167 и 168.
- 49) *Преображенская*, О. О., танцов., юбил., VI—VII, 168 и 169.
- 50) *Ремизовъ*, В. С., арт., некр., VI—VII, 135 и 136.
- 51) *Ридаль*, А. А., арт., некр., VI—VII, 136.
- 52) *Станиславскій*, К. С., арт., уп. въ ст. *Н. Попова*, II, 71—85.
- 53) *Садовская*, О. О., арт., юбил., VI—VII, 170—172.
- 54) *Садовскій*, М. П., арт. юбил., VI—VII, 175 и 176.
- 55) *Сальвини*, Т., арт. юбил., VI—VII, 172—174.
- 56) *Селивановы*, брат. Т. Н. и А. Н., уп. въ ст. *П. Россіева*, V, 117—133.
- 57) *Соколова-Жамсонъ*, П. А., арт., уп. въ ст. *П. Россіева*, V, 117—133.
- 58) *Суворинъ*, А. С., драм., юбил., VI—VII, 177 и 178.
- 59) *Солонинъ*, П. Ѳ., арт., уп. въ ст. *П. Россіевъ*, V, 117—133.
- 60) *Чюмина*, О. Н., драм., некр., VI—VII, 136.
- 61) *Ходотовъ*, Н. Н., арт., юбил., VI—VII, 178 и 179.
- 62) *Шубертъ*, А. И., некр., VI—VII, 137 и 138.
- 63) *Южинъ*, А. И. (кн. Сумбатовъ), арт., уп. въ перепискѣ съ *А. П. Ленскимъ*, I, 100—117; въ собственной статьѣ о ближайшихъ задачахъ Московскаго Малаго Т., IV, 56—92.
- 64) *Юмашевъ*, Н. Т., арт., некр., VI—VII, 139.



## V. Режиссерскій отдѣлъ.

## I. Режиссерская и постановочная часть.

- 1) *Л. Гуревичъ*. Взглядъ Гоголя на искусство актера и режиссера, II, 14—27.
- 2) *Н. Н. Долговъ*. Первая постановка «Грозы», V, 105—116.
- 3) *Н. Н. Евреиновъ*. Режиссеръ и декораторъ, I, 80—89; Испанскій актеръ XVI и XVII вв., VI—VII, 48—64.
- 4) *В. П. Лачиновъ*. Очеркъ японскаго театра, VI—VII, 65—70.
- 5) Переписка *А. П. Ленскаго* съ *А. С. Аренскимъ* по поводу «Бури» Шекспира, IV, 107—119.
- 6) *W. Molard*. Театральный Салонъ, II, 86—89; Театръ и костюмъ въ музеѣ декоративныхъ искусствъ, VI—VII, 70—79.
- 7) *Н. К. Мельниковъ* (Сибирякъ). Национальность въ толкованіи сценическихъ образовъ, VI—VII, 16—26.
- 8) *Н. Поповъ*. Станиславскій, значеніе его для современнаго театра, II, 71—85.
- 9) *А. В. Приселковъ*. Первая постановка «Власти тьмы» на любительской сценѣ въ 1890 г., I, 29—39.
- 10) *В. Свѣтловъ*. Мысли о современномъ балетѣ, VI—VII, 27—48.
- 11) *Н. Г. Струве*. «Евгеній Онѣгинъ» на сценѣ Дрезденскаго театра, III, 71—74.
- 12) *Georg Fucks*. Принципы Мюнхенскаго «театра художниковъ», IV, 173—180.

## II. Постановки отчетнаго сезона.

## I. С.-Петербургъ.

- Ө. Зѣлинскій*. Мертвый городъ, I, 77—80.
- И. О. Осиповъ*. Русская драма, III, 85—98.
- С. Ф. Бахлановъ*. Опера, III, 99—115.
- В. Я. Свѣтловъ*. Балетъ, III, 116—122.
- М. В. Карнѣевъ*. Французская драма, III, 123—133; «Мессинская невѣста» Шиллера на сценѣ Императорскаго Китайскаго театра, IV, 201.
- К. И. Арабажинъ*. Впечатлѣнія сезона: Александринскій театръ — «На всякаго мудреца довольно простоты», «Ивановъ» (IV, 130—140), «Свѣтлая личность» (VI—VII, 80—84); Михайловскій театръ—«Ифигенія въ Авлидѣ», «Эриннии» (IV, 139—140), «Пастушка-Герцогиня», «Равенскій боецъ» и «Уріэль Акоста» (VI—VII, 80—84); Новый драматическій театръ—«Дни нашей жизни», «Анфиса» (IV, 140—148).
- Ив. Ө. Анненскій*. Леконтъ-де-Лиль и его «Эриннии», V, 57—93.
- Н. А. Котляревскій*. Ученическіе спектакли въ Михайловскомъ театрѣ, IV, 103—107.
- В. Е. Мейерхольдъ*. Къ постановкѣ «Тристана и Изольды» въ Маріинскомъ театрѣ 30 окт. 1909 г., V, 12—35.
- А. Коптяевъ*. Вагнеръ въ эпоху «Тристана», V, 36—56.
- А. А. Смирновъ*. Эпоха и стиль въ постановкѣ «Тристана и Изольды», V, 93—98.
- В. Каратыгинъ*. Музыка въ Спб. (итоги осенняго сезона) 1909 г., VI—VII, 85—96.

II. Москва.

*Н. Е. Эфрось.* Малый театр въ сезонѣ 1908—1909 г., III, 137—147. Художественный театр за 1898—1908 гг., VI—VII, 180.

*Ив. Липаевъ.* Опера, III, 148—150.

*В. Свѣтловъ.* Балетъ, III, 157—161.

*А. И. Южинъ* (кн. Сумбатовъ). Ближайшія задачи Малаго театра, IV, 56—92.

*Н. С. Платонъ.* Къ возобновленію въ Маломъ театрѣ «Дмитрія Самозванца и Василя Шуйскаго», IV, 93—102.

*Ив. Худолеевъ.* О постановкѣ на сценѣ Малаго театра «Идеальнаго мужа», О. Уайльда, V, 198—105.

*Н. Е. Эфрось.* Впечатлѣнія сезона: Малый театр — «Дмитрій Самозванецъ и В. Шуйскій», «Идеальный мужъ», «Жены» (IV, 148—157); «Привидѣнія», «Царь природы» (VI—VII, 96—109); Художественный театр — «Анатэма» (IV, 157—161), «Мѣсяцъ въ деревнѣ» (VI—VII, 109—114); Театръ Незлобина — «Колдунья», «Ню» (IV, 161 и 162), «Черныя маски», «Шлюкъ и Яу» (VI—VII, 114—117); Театръ Корша — «Сатана» (VI—VII, 117).

*Ю. Энгель.* «Нюрнбергскіе мастерзингеры» Р. Вагнера, IV, 162—173.

## VI. Хроника заграничной жизни.

Письмо 1. «Театральный салонъ» *W. Molard*, перев. Н. И. Бутковской, II, 86—89.

Письмо 2. «Евгеній Онѣгинъ» на сценѣ Дрезденскаго Королевскаго театра *Н. Г. Струве*, III, 71—74.

Письмо 3. Принципы Мюнхенскаго «Театра Художниковъ» *Georg Fucks*, перев. Л. Гуревичъ, IV, 173—180.

Письмо 4. Театръ и костюмъ въ музеѣ декоративныхъ искусствъ *W. Molard*, перев. М. Т., VI—VII, 70—79.

*Ал. Гидони.* Хроника иностранной литературы о театрѣ, IV, 186—191.

## VII. Библиографія.

Н. Н. Евреинова «Введеніе въ монодраму», рец. *Е. М. Безпятова*, III, 75—80.

С. Варнеке «Исторія русскаго театра», ч. I, рец. *П. О. Морозова*, I, 118—121.

Н. Л. Глазунова «Декламационная хрестоматія» *Ю. Озаровскаго*, IV, 196.

А. П. Коптяева «Исторія новой русской музыки въ характеристикахъ: П. И. Чайковскій, А. Каля», IV, 197—200.

В. Сладкопѣвцева «Энциклопедія сценическаго самообразованія», *Ю. Озаровскаго*, IV, 192—196.

А. Федотова «Хрестоматія для школъ драматическаго искусства», *Ю. Озаровскаго*, IV, 196—197.

Е. Hardt. «Tantris der Narr», *Ал. Гидони*, V, 142—147.

С. Яблоновскій. «О театрѣ» *Ал. Гидони*, I, 122—126.

*Н. Л. Глазуновъ.* Русская литература по теоріи декламации, VI—VII, 194—199.

А. А. Измайловъ. Новь и старь, iv, 181—186.

Ю. П. Морозовъ. Литература русскаго балета, ii, 90—103.

Юр. Озаровскій. Русская литература по теоріи декламации, v, 134—141.

### VIII. Приложенія.

Къ I выпуску: *Лопе де Вега* «Пастушка и Герцогиня», комедія въ 3 актахъ, вольный переводъ А. Бѣжецкаго.

Ко II выпуску: *Н. В. Гоголя* «Женитьба» и «Отрывокъ» (свѣренный съ послѣдними изданіями и исправленный текстъ).

Къ vi—vii выпускамъ: *Эрнеста Хардтъ* «Шутъ Тантрисъ», драма въ 5 актахъ, переводъ *Потемкина*.

### IX. Статистика.

1. Репертуаръ сезона 1908—1909 гг., iii, 1—55 (четныя цифры по Спб. театрамъ, нечетныя по Московскимъ).

2. Количество спектаклей въ сезонѣ 1908—1909 гг. по Спб. и Москвѣ, iii, 56.

3. Дѣятельность Театрально-Литературнаго комитета Спб. и Московскаго, iii, 57 и 58.

4. Списокъ пьесъ, исполненныхъ въ сезонѣ 1908—1909 гг.:

въ Спб.:	русск. драма . . . . .	iii,	59—61.
	» опера . . . . .	iii,	62—63.
	» балетъ . . . . .	iii,	63—65.
	французская драма . . . . .	iii,	65—67.
	нѣмецкая » . . . . .	iii,	67.
въ Москвѣ:	русск. драма . . . . .	iii,	67—69.
	» опера . . . . .	iii,	69—70.
	» балетъ . . . . .	iii,	70—71.

5. Списокъ артистовъ Императорскихъ театровъ въ сезонѣ 1908—1909 гг.:

Спб.:	русск. драма . . . . .	iii,	72—79.
	» опера . . . . .	iii,	79—88.
	» балетъ . . . . .	iii,	88—96.
	французск. драма . . . . .	iii,	96—100.
	оркестръ . . . . .	iii,	100—104.
Москва:	драма . . . . .	iii,	104—109.
	опера . . . . .	iii,	109—116.
	балетъ . . . . .	iii,	116—123.
	оркестръ . . . . .	iii,	123—126.

6. Списокъ личного состава служащихъ по постановочной части:

Спб. . . . .	iii,	127—129.
Москва . . . . .	iii,	130—132.

УКАЗАТЕЛИ.

7. Списокъ личнаго состава театральнаго управленія, III, 133—136.  
8. Списокъ личнаго состава преподавателей и служащихъ въ Императорскихъ театральныхъ училищахъ:  
Спб. . . . . III, 137—139.  
Москва . . . . . III, 140—141.  
9. Императорскія театральныя училища:  
Спб. . . . . III, 142—143.  
Москва . . . . . III, 144.

---

УКАЗАТЕЛЬ СОБСТВЕННЫХЪ ИМЕНЪ, ВСТРѢЧАЮЩИХСЯ  
ВЪ  
„ЕЖЕГОДНИКЪ ИМПЕРАТОРСКИХЪ ТЕАТРОВЪ“  
за 1909 г.

Римская цифра обозначаетъ № выпуска, арабская—страницу.

А.

- Авражекъ, У. I.* арт., юбил., VI—VII, 143.  
*Альтани, И. К.* арт., юбил. VI—VII, 143 и 144.  
*Андреева, Е. А.* изв. танцовщица, уп. въ ст. *М. В. Карнѣва.* Двѣ забытыя рус. танцовщицы, IV, 120—129.  
*Анненскій, Ин. Ѳ.* писат. драм., «Леконтъ де Лиль и его «Эриннїи», V, 57—93.  
*д'Аннунціо, Г.* писат., въ ст. *Ѳ. Зѣлинскаго* «Мертвый городъ», I, 77—80.  
*Арабажинъ, К. И.* Гоголь, какъ драматургъ, II, 1—13; Впечатлѣнія сезона: «На всякаго мудреца довольно простоты», «Ивановъ» въ Александр. т., «Ифигенія», «Эриннїи» въ Михайловскомъ т.—IV, 130—140; «Дни нашей жизни», «Царь природы», «Анфиса» въ Новомъ драмат. т.—IV, 140—148; «Пастушка-Герцогиня», «Равенскій боецъ», «Урїэль Акоста» въ Михайлов. т., «Свѣтлая личность», въ Александр. т. VI—VII, 80—84.  
*Арендсъ, А. Ѳ.* арт., юбил., VI—VII, 145.  
*Аренскій, А. С.* композиторъ, переписка съ *А. П. Ленскимъ* по поводу «Бури» Шекспира, IV, 107—119.  
*Ауэръ, Л. С.* арт. юбил., VI—VII, 146.

## Б.

- Баранцевичъ, К.* Изъ моихъ театральныхъ воспоминаній, vi—vii, 1—10.  
*Батюшковъ, Ф. Д.* Левъ Толстой, какъ драматургъ, i, 14—28; С. Бернаръ въ «Федръ» Расина, iii, 56—62.  
*Бахлановъ, С. Ф.* Опера въ СПб. въ 1908—1909 г., iii, 99—115.  
*Безпятовъ, Е. М.* рец. о кн. Н. Евреина «Введеніе въ монодраму», iii, 75—81.  
*Бернаръ, Сарра*, см. ст. Ф. Батюшкова «С. Бернаръ въ «Федръ» Расина, iii, 56—62.  
*Билибинъ, В. В.* драм. (1859—1908), некр. vi—vii.  
*Боборыкинъ, П. Д.*, драм. юбил., vi—vii, 147 и 148.  
*Богданова, Н. К.*, изв. танцовщица, ст. *М. Карнѣва*. Двѣ забытыя рус. танцовщицы, vi, 120—129.  
*Бутковская, Н. И.*, перев. ст. *W. Molard*, Театральный салонъ ii, 86—89.  
*Бѣжецкій, А. Н.* «Пастушка-Герцогиня» Лопе де Вега, i, приложение.

## В.

- Вагнеръ, Р.*, композиторъ уп. въ ст. *Ю. Энгеля* «Нюрнбергскіе мастерзингеры», iv, 162—173; въ ст. *Вс. Мейерхольда* Къ постановкѣ «Тристана и Изольды» на Маринской сценѣ, v, 12—35; въ ст. *А. П. Коптяева* Вагнеръ въ эпоху «Тристана», v, 36—56; въ ст. *А. Смирнова* «Эпоха и стиль въ постановкѣ «Тристана и Изольды», v, 93—98.  
*Варнеке, Б.*, отзывъ о его книгѣ «Исторія рус. театра» *П. О. Морозова*, i, 118—121.  
*Васильева, Н. С.* артистка, отрывокъ изъ воспоминаній, i, 1—8; юбил. vi—vii, 148—150.  
*Вейнбергъ, П. И.*, писат. (1830—1908), некр. vi—vii.  
*Владиславлевъ, М. П.*, арт., некрол., vi—vii, 125.  
*Всеволожскій, И. А.*, директ. Имп. Эрмитажа, некр., vi—vii, 122.

## Г.

- Гастъ, П.*, композит. уп. 1854—въ ст. *А. Коптяева* Ницше и Гастъ, ii, 57—70.  
*Гельцеръ, В. Ф.* арт., некр. vi—vii, 126 и 127.  
*Гидони, А. I. M.* Метерлинкъ и его драма, ii, 43—57; хроника иностр. лит. о театрѣ, iv, 186—191; рецензіи: о кн. С. Яблоновскаго «О театрѣ», i, 122—126; о «Tantris der Narr», E. Hardt, v, 142—147.  
*Глазуновъ, Н. Л.* Русская литература о декламации, vi—vii, 196; рецензія о его книгѣ «Декламационная хрестоматія» *Юр. Озаровскаго*, iv, 196.  
*Гоголь, Н. В.*, «Женитьба» ком. и «Отрывокъ» ком., ii, приложение; упом. въ ст. *К. И. Арабажина* «Г. какъ драматургъ», ii, 1—13; *Л. Гуревичъ*: Взгляды Г. на искусство актера и режиссера, ii, 14—27; *В. И. Немировичъ-Данченко*. Тайны сценическаго обаянія Г., ii, 28—35; *Бар. Н. В. Дризенъ* Г. и драматическая цензура, ii, 35—42.

УКАЗАТЕЛИ.

- Горевъ, Ѡ. П.*, арт., юбил., vi—vii, 150—152.  
*Грассо, Дж. ди*, арт. упом. въ ст. *А. Измайлова*, i, 90—100.  
*Грессеръ, Г. Н.* арт. и драм., некр., vi—vii, 127.  
*Гуревичъ, Л.* Взгляды Гоголя на искусство актера и режиссера, ii, 14—27;  
пер. ст. *G. Fucks* «Принципы Мюнхенскаго «Театра Художниковъ», iv, 173—180.

Д.

- Даргомыжскій, А. С.*, композиторъ (1813—1869 г.), упом. въ ст. *Ц. Кюи* «Къ характеристикѣ А. С. Даргомыжскаго», iii, 42—56.  
*Димитрій, Св.* митрополитъ Ростовскій (1651—1709), память о немъ, vi—vii, 121.  
*Долговъ, Н. Н.* Первая постановка «Грозы», v, 105—116.  
*Дризень, бар. Н. В.*, Гоголь и драматическая цензура, ii, 35—42.

Е.

- Евреиновъ, Н. Н.* Режиссеръ и декораторъ, i, 80—89; Испанскій актеръ xvi—xvii вв., vi—vii, 48—64; упом. въ рецензіи *Е. Безпятава*, iii, 75—81.

З.

- Звягина, А. Ю.*, арт., юбил., vi—vii, 152 и 153.  
*Зѣлинскій, Ѡ. Ф.*, Мертвый городъ, i, 77—80.

И.

- Измайловъ (Смоленскій) А. А.* «Джованни ди Грассо», i, 90—100; Ѡ. Кони и старый водевиль, iii, 1—37; Новъ и старъ, iv, 181—186.  
*Ипполитовъ-Ивановъ, М. М.*, арт. юбил., vi—vii, 153 и 154.

К.

- Каль, А. Ѡ.* реценз. на книгу *А. Коптяева* «Ист. нов. рус. музыки въ характеристикахъ: Вып. i. П. И. Чайковскій», iv, 197—200.  
*Каратыгина, К. А.* арт., юбил., vi—vii, 154—156.  
*Каратыгинъ, В. Г.* Римскій-Корсаковъ, i, 39—76; Музыка въ СПб., vi—vii, 85—96.  
*Карнѣевъ, М. В.*, Французская драма въ 1908—1909 гг., iii, 123—133; Двѣ забытыя рус. танцовщицы, iv, 120—129; Некрологъ I. Левинскаго, vi—vii, 128—131.  
*Карповъ, Евт. П.* Двѣ послѣднія встрѣчи съ *А. П. Чеховымъ*, v, 1—9.  
*Кашинъ, Н. П.* Островскій и старинная драма, iv, 17—56.  
*Козаченко, Г. А.*, арт., юбил., vi—vii, 157—158.  
*Коклэнъ, братья*, упом. въ ст. *Ив. Щеглова* Искра смѣха, iii, 63—70.  
*Кони, Ѡ.*, драм. (1809—1879) уп. въ ст. *А. Измайлова*, iii, 1—37.

*Коптяевъ, А. П.* Ницше и Гастъ, II, 57—70; Вагнеръ въ эпоху «Тристана». V, 36—56; уп. въ рецензїи А. Каль, IV, 197—200.

*Кореневъ, Н. А.*, арт. юбил. VI—VII, 158.

*Котляревскій, Н. А.* Ученическіе спектакли въ Михайловскомъ т. IV, 103—107.

*Кюи, Ц. А.* Къ характеристикѣ А. С. Даргомыжскаго, III, 42—56; Юбилей, VI—VII, 158—159.

*Кюнерь, В. В.*, арт., юбил., VI—VII, 159 и 160.

## Л.

*Лачиновъ, В. П.* Очеркъ японскаго театра, VI—VII, 65—70.

*Левинскій, I.* арт., некрол.-вспоминанія *М. Карнѣева*, VI—VII, 129—131.

*Леконтъ-де Лиль*, франц. драм. (1818—1894) уп. въ ст. *Ин. О. Анненскаго*, V, 57—93.

*Ленскій, А. П.* арт. переписка съ *А. И. Южинымъ* въ ст. «Артистъ и публика», I, 100—117; замѣтки и переписка съ *А. С. Аренскимъ* по поводу «Бури» Шекспира, IV, 107—119; Некр. VI—VII, 131 и 132.

*Липаевъ, Ив.*, Москов. опера въ 1908—1909 гг., III, 148—150.

*Лопе де Вега*. Пастушка-Герцогиня, ком. въ вольномъ переводѣ *А. Бѣжецкаго*, I, приложение.

*Лукка, П.*, арт., юбил., VI—VII, 160 и 161.

## М.

*Мейерхольдъ, Вс. Э.* Къ постановкѣ «Тристана и Изольды» на Мариинск. т. 30 Окт. 1909 г., V, 12—35; уп. въ письмѣ *А. П. Чехова*, V, 10 и 11.

*Мельниковъ, Н. К.* (Сибирякъ) Національность въ толкованіи сценическихъ образовъ, VI—VII, 16—26.

*Михѣевъ, В. М.* драм., некр. VI—VII, 132.

*Molard, William.* Театральный салонъ, II, 86—89; Театръ и костюмъ въ музеѣ декоративн. искусствъ, VI—VII, 70—79.

*Морозовъ, П. О.*, реценз. о кн. *С. Варнеке* Исторія рус. театра, ч. I, I, 118—121

*Морозовъ, Ю. П.* Литература рус. балета, II, 90—103.

*Мэтерлинкъ, М.*, драм., уп. въ ст. *А. Гидони*, II, 43—57.

## Н.

*Н.* Новыя данныя о *А. О. Писемскомъ*, I, 9—14; Московская опера въ 1908—1909 гг., III, 150—156.

*Направникъ, Э. Ф.*, арт., юбил., VI—VII, 161—162.

*Невѣжинъ, П. М.* Воспоминанія объ *А. Н. Островскомъ*, IV, 1—16.

*Немировичъ-Данченко, Вл. И.* Тайны сценическаго обаянія Гоголя, II, 28—35.

*Ницше, Ф.*, философъ (1844—1900), уп. въ ст. *А. Коптяева* «Н. и Гастъ», II, 57—70.

## О.

*Озаровскій, Юр.* Русская литература по теории декламации, v, 134 — 141; рецензии: на кн. *В. В. Сладкопѣвцева* «Энциклопедія сценическаго самообразованія», iv, 192; на кн. *Н. Глазунова* «Декламационная хрестоматія»; кн. *А. Федотова*, «Хрестоматія для школь драм. искусства», iv, 196 и 197.

*Осиповъ, И. О.* Русская драма въ 1908—1909 г., ш, 85—98.

*Островскій, А. Н.*, упом. въ ст. *Н. П. Кашина*. О. и старинная драма, iv, 17—56; *П. М. Невѣжина* «Воспоминанія объ О.», iv, 1—16; *И. С. Платона* Къ возобновленію въ Маломъ т. «Дмитрія Самозванца и В. Шуйскаго», iv, 93—102; ст. *Н. Н. Долгова*. Первая постановка «Грозы», v, 105—116.

## П.

*Павлова, А. М.*, арт., юбил. vi—vii, 162 и 163.

*Парамоновъ, Ф. А.* арт., некрол., vi—vii, 133 и 134.

*Патти, А.* юбил., vi—vii, 167 и 168.

*Писемскій, А. Ф.*, драм. (1820—1881) упом. въ ст. *Н.*, i, 9—14.

*Платонъ, И. С.* Къ возобновленію на сценѣ Моск. Малаго т. Драматической хроники *А. Н. Островскаго* «Дмитрій Самозванецъ и В. Шуйскій», iv, 93—102.

*Поповъ, Николай*, Станиславскій, значеніе его для современнаго театра, ii, 71—85.

*Потѣхинъ, А. А.*, драм., (1829—1908) некр., vi—vii, 134—135.

*Правдинъ, О. А.* арт., автобіографія, vi—vii, 163—167.

*Преображенская, О. О.*, арт., юбил., vi—vii, 168 и 169.

*Приселковъ, А. В.* Первая постановка «Власти тьмы» на любит. сценѣ въ 1890 г., i, 29—39.

## Р.

*Ремизовъ, В. С.*, арт. некр., vi—vii, 135.

*Ридаль, А. А.*, арт. некр., vi—vii, 136.

*Римскій-Корсаковъ, Н. А.* композиторъ (1844—1907), упом. въ ст. *В. Каратыгина*, i, 39—76.

*Россіевъ, П. А.* Около театра, v, 117—133.

## С.

*Садовская, О. О.*, арт., юбил., vi—vii, 170—172.

*Садовскій, М. П.*, арт., юбил., vi—vii, 175 и 176.

*Сальвини, Т.*, арт., юбил., vi—vii, 172—174.

*Свѣтловъ, В. Я.* Спб. балетъ, iii, 116—122; Московскій балетъ, iii, 157—161; Мысли о современномъ балетѣ, vi—vii, 27—48.

*Сладкопѣвцевъ, В. В.* уп. въ рецензии *Юр. Озаровскаго*, iv, 192—196.



*Смирновъ, А. А.* Эпоха и стиль въ постановкѣ «Тристана и Изольды», v, 93—98.  
*Соловьевъ, Н. О.* Отрывки изъ воспоминаній, vi—vii, 10—16; Юбил., vi—vii, 176 и 177.

*Станиславскій, К. С.* арт., уп. въ ст. *Н. Попова*, ii, 71—85.

*Струве, Н. Г.* «Евгеній Онѣгинъ» на сценѣ Дрезденскаго театра, iii, 71—74.

*Суворинъ, А. С.*, драм., юбил., vi—vii, 177 и 178.

## Т.

*Т., М.* Театръ и костюмъ въ музеѣ декоративныхъ искусствъ *W. Molard*, vi—vii, 70—79.

*Толстой, гр. Л. Н.*, упом. въ ст. *Батюшкова, Л.* Толстой, какъ драматургъ, i, 14—28; въ ст. *А. Приселкова* Первая постановка «Власти тьмы» на любит. сценѣ въ 1890 г., i, 29—39.

## У.

*Уайльдъ, О.*, драм., упом. въ ст. *Н. Худолеева* О постановкѣ на сценѣ «Идеальнаго мужа», v, 98—105.

*Успенскій, А. И.* Оперный домъ (Императорскій Китайскій театръ въ Царскомъ Селѣ) iii, 37—41.

## Ф.

*Федотовъ, А.* упом. въ рецензій *Юр. Озаровскаго*, iv, 196 и 197.

*Fucks, Georg*, принципы Мюнхенскаго «Театра художниковъ», пер. *Л. Гуревичъ*, iv, 173—180.

## Х.

*Hardt, Ernest*, драм., «Шутъ Тантрисъ», перев. *Потемкина*. vi—vii, приложение; упом. въ рецензій *А. Гидони*, v, 142—147.

*Ходотовъ, Н. Н.*, арт., юбил., vi—vii, 178 и 179.

*Художественный театръ* за 1898—1909 гг. *Н. Е. Эфросъ*, vi—vii, 181—194; упом. въ ст. *Н. Е. Эфроса*, iv, 157—161; vi—vii, 109—114.

*Худолеевъ, И.* О постановкѣ на сценѣ Имп. Малаго театра «Идеальнаго мужа» *О. Уайльда*, v, 98—105.

## Ч.

*Чайковскій, П. И.*, композиторъ (1840—1893), упом. въ ст. *Н. Г. Струве* «Евгеній Онѣгинъ» на сценѣ Дрезденскаго театра», iii, 71—74; въ рецензій *А. Каля* на книгу *Ал. П. Коптяева*, iv, 197—200.

*Чеховъ, А. П.*, драм. (1860—1904) неизданное письмо къ *Вс. Мейерхольду*, v, 10 и 11; упом. въ ст. *Ев. П. Карпова*. Двѣ послѣднія встрѣчи съ Ч., v, 1—9.

*Чюмина, О. Н.*, драм., некр., vi—vii, 136.

Ш.

*Шекспиръ, В.* упом. въ «Замѣткахъ и перепискѣ А. П. Ленскаго съ А. С. Аренскимъ по поводу «Бури», iv, 107—119.

*Шиллеръ, Ф.* упом. въ объясненіяхъ къ рисункамъ «Мессинской невѣсты» на сценѣ Императорск. Китайскаго театра, iv, 201.

*Шубертъ, А. И.*, арт., некр., vi—vii, 137 и 138.

Щ.

*Щегловъ, Ив.*, Искра смѣха (изъ записной книжки), iii, 63—70.

Э.

*Энгель, Ю.* Нюрнбергскіе мастерзингеры *Р. Вагнера*, iv, 162—173.

*Эфросъ, Н. Е.* Московскій Малый театръ въ 1908—1909 гг., iii, 137—147; Художественный театръ въ 1898—1908 гг., vi—vii, 181—195; Впечатлѣнія сезона: «Дмитрій Самозванецъ и В. Шуйскій», «Идеальный мужъ» въ Маломъ т., iv, 148—157; «Анатэма» въ Худож. т., iv, 157—161; «Колдунья» и «Ню» въ театрѣ Незлобина — iv, 161—162; «Привидѣнія» и «Царь природы» въ Маломъ т., vi—vii, 96—109; «Мѣсяць въ деревнѣ» въ Художеств. т., vi—vii, 109—114; «Черныя маски» и «Шлукъ и Яу» въ театрѣ Незлобина, vi—vii, 114—117.

Ю.

*Южинъ, А. И.* (кн. Сумбатовъ), арт., переписка съ А. П. Ленскимъ въ ст. «Артисты и публика», i, 100—117; Ближайшія задачи Императорск. Московскаго Малаго театра, iv, 56—92.

*Юмашевъ, Н. Т.*, арт., некр., vi—vii, 139.

Я.

*Яблоновскій, С.*, упом. въ рецензіи *Ал. Гидони*, i, 122—126.

УКАЗАТЕЛЬ КЪ РИСУНКАМЪ,  
ПОМѢЩЕННЫМЪ ВЪ  
„ЕЖЕГОДНИКЪ ИМПЕРАТОРСКИХЪ ТЕАТРОВЪ“  
ВЪ 1909 г.

Римской цифрой обозначенъ № выпуска.

I Портреты:

Е. И. В. Вел. Князь Константинъ Константиновичъ въ роли Донъ-Цезаря («Мессинская невѣста», Шиллера), iv.

Е. И. В. Великій Князь Константинъ Константиновичъ въ роли Донъ-Цезаря, А. А. Геренъ въ роли Донъ-Мануэля, В. В. Пушкарева-Котляревская въ роли Изабеллы и П. А. фонъ Рейнеке въ роли Діэго («Мессинская невѣста», Шиллера) iv.

В. И. В. Вел. Князь Константинъ Константиновичъ въ роли Донъ-Цезаря, Д. М. Мусина-Озаровская въ роли Беатриче и А. А. Геркенъ въ роли Донъ-Мануэля («Мессинская невѣста», Шиллера), iv.

Его Высочество Князь Константинъ Константиновичъ, подпоручики: Брофелдтъ 1-й и Брофелдтъ 2-й въ роли юношей съ дарами («Мессинская невѣста» Шиллера), iv.

В. В. Пушкарева-Котляревская (Изабелла), А. А. Геренъ (Мануэль) и Д. М. Мусина-Озаровская (Беатриче) въ «Мессинской невѣстѣ», Шиллера, iv.

Р. Б. Аполлонскій, въ роли Глумова («На всякаго мудреца довольно простоты», Островскаго), iv. (Два портрета).

В. Н. Андреевъ-Бурлакъ, «Въ запискахъ сумасшедшаго», v.

Андреевъ 1-й, въ роли Игоря («Князь Игорь»), vi—vii.

Арлекинада, венеціанскія крашенія терракоты xviii в., vii—viii.

Балетъ. Выпускъ Императорскихъ Театральныхъ Училищъ по Спб. и Московск. балетн. отдѣленіямъ (группы), iii.

Л. П. Барашъ, въ танцахъ половецкихъ женщинъ («Князь Игорь»), vi—vii.

К. В. Бравичъ, въ роли мистера Чильтерна («Идеальный мужъ» Уайльда), v.

К. А. Варламовъ, въ роли Глова («Игроки», Гоголя), ii; въ роли Яичницы («Женитьба», Гоголя), ii; въ роли Крутицкаго («На всякаго мудреца довольно простоты» Островскаго), iv; Тоже эскизъ В. А. Щуко, iv.

Н. С. Васильева, въ роли Турусиной («На всякаго мудреца довольно простоты» Островскаго), iv.

И. В. Васенинъ, въ роли Иванушки Дурачка («Дмитрій Самозванецъ и Василій Шуйскій» Островскаго), iv.

Венеціанская комедія въ эпоху Гольдони (xviii в.), vi—vii.

О. В. Гзовская, въ роли Марины («Дмитрій Самозванецъ и Василій Шуйскій» Островскаго), IV.

Ө. П. Горевъ, въ роли Comme il faut («Театральный разъѣздъ», Гоголя) II, въ роли Бѣльскаго («Дмитрій Самозванецъ и Василій Шуйскій» Островскаго), VI.

И. Ө. Горбуновъ, въ роли Кудряша («Гроза» Островскаго), V.

В. Н. Давыдовъ, въ роли Подколесина («Женитьба» Гоголя), II; въ роли Мамаева «На всякаго мудреца довольно простоты» Островскаго), IV; Тоже, эскизъ В. А. Щуко, IV.

А. И. Долиновъ, въ роли Михаила Андреевича («Отрывокъ» Гоголя).

М. П. Домашева, въ роли Саши («Ивановъ» Чехова), V.

Драматическіе курсы Спб. Театрального Училища (группа), III.

М. Н. Ермолова, въ роли царицы Марѳы («Дмитрій Самозванецъ и Василій Шуйскій», Островскаго), IV.

М. Т. Ивановъ-Козельскій, въ роли Фердинанда («Коварство и Любовь», Шиллера), V.

Кокленъ старшій, съ портрета Jean Beraud, III.

А. П. Ленскій и А. И. Южинъ, портретъ В. Сѣрова, I; А. П. Ленскій въ роли Петруччіо («Укрощеніе строптивой»), IV.

Ленинъ въ роли автора пьесы («Театральный разъѣздъ» Гоголя), II.

И. В. Лерскій, въ роли Курчаева («На всякаго мудреца довольно простоты» Островскаго), IV.

В. Ө. Лебедевъ, въ роли юродиваго («Дмитрій Самозванецъ и Василій Шуйскій», Островскаго), IV.

Е. М. Левкѣва, въ роли Варвары («Гроза», Островскаго), V.

Н. Н. Музиль въ роли Яна Бучинскаго («Дмитрій Самозванецъ и Василій Шуйскій», Островскаго), IV.

Д. М. Мусина-Озаровская, въ роли Беатриче («Мессинская невѣста» Шиллера), IV.

Малибранъ, въ роли Дездемоны («Отелло», Россини), VI—VII.

Маска греческаго театра, VI—VII.

А. А. Немирова-Ральфъ, въ роли Маріи Александровны («Отрывокъ» Гоголя), II.

Н. А. Никулина, въ роли Леди Маркби («Идеальный мужъ», Уайльда), V.

Ю. Э. Озаровскій, въ роли Жевакина («Женитьба», Гоголя), II.

Н. Х. Пашковскій, въ роли слуги («Игроки», Гоголя), II.

А. П. Пантелѣевъ, въ роли Степана («Женитьба», Гоголя), II.

А. П. Петровскій, въ роли Утѣшительнаго («Игроки», Гоголя), II; въ роли Собачкина («Отрывокъ», Гоголя), II; въ роли гр. Шабельскаго («Ивановъ», Чехова), V.

Е. Ф. Петренко, въ партіи Кончаковны («Князь Игорь»), VI—VII.

В. В. Пушкарева-Котляревская, въ роли Изабеллы («Мессинская невѣста», Шиллера), IV.

Н. А., Римскій-Корсаковъ, портретъ В. Сѣрова, I.

К. С. Станиславскій, портретъ В. Сѣрова, II.

В. В. Стрѣльская, въ роли свахи («Женитьба», Гоголя) II; въ роли Глумовой («На всякаго мудреца довольно простоты», Островскаго), IV.

- М. Г. Савина, въ роли Мамаевой («На всякаго мудреца довольно простоты», Островскаго), IV; въ роли Сарры («Ивановъ», Чехова), V.
- Е. А. Славина, въ роли 2-й приживалки («На всякаго мудреца довольно простоты», Островскаго), IV.
- П. М. Садовскій, въ роли Самозванца («Дмитрій Самозванецъ и Василій Шуйскій», Островскаго), IV.
- Фанни Снѣткова 3-я, въ роли Катерины («Гроза» Островскаго), V.
- Е. А. Смирнова, въ танцахъ половецкихъ женщинъ («Князь Игорь»), VI—VII.
- А. А. Усачевъ, въ роли Анучкина («Женитьба», Гоголя), II.
- В. В. Фокина, въ танцахъ половецкихъ женщинъ, VI—VII.
- А. В. Федорова, въ танцахъ половецкихъ женщинъ, VI—VII.
- Н. Н. Ходотовъ, въ роли Иванова («Ивановъ», Чехова), V.
- Л. А. Чарская, въ роли 1-й приживалки («На всякаго мудреца довольно простоты», Островскаго), IV.
- А. А. Чижевская, въ роли Манеѣ («На всякаго мудреца довольно простоты», Островскаго), IV.
- Л. Ф. Шолларъ, въ танцахъ Половецкихъ женщинъ («Кн. Игорь»), VI—VII.
- А. И. Южинъ, (Кн. Сумбатовъ) и А. П. Ленскій, портреть В. Сѣрова, I; въ роли Лорда Кавершама («Идеальный мужъ», Уайльда), V.
- Ю. М. Юрьевъ, въ роли Глумова («На всякаго мудреца довольно простоты», Островскаго), IV.
- Яблочкина, въ роли Катерины Александровны («Утро дѣлового человѣка», Гоголя), II.
- С. И. Яковлевъ, въ роли Голутвина («На всякаго мудреца довольно простоты», Островскаго), IV; то же, эскизъ В. А. Шуко, IV.
- К. Н. Яковлевъ, въ роли Лебедева («Ивановъ», Чехова), V.

## II. Постановки:

- Опера «Юдиѣ» А. Сѣрова: эскизы декораций В. А. Сѣрова (I).
- Опера «Тристанъ и Изольда», Р. Вагнера: эскизы костюмовъ—(V); декораций—(VI—VII) Кн. А. К. Шервашидзе.
- Опера «Князь Игорь», А. Бородина: эскизы костюмовъ и декораций—(VI—VII) К. А. Коровина.
- Драма «Мертвый городъ», д'Аннунцио, эскизы декораций А. Я. Головина (I).
- Драма «У вратъ царства» К. Гамсуна, эскизъ декорации А. Я. Головина (II).
- Драма «Дядя Ваня», Чехова, декорации (4 акты) К. А. Коровина (V).
- Драма «Дмитрія Самозванца и В. Шуйскаго», Островскаго, графики къ ст. И. С. Платона (IV).
- Драма «Идеальный мужъ», О. Уайльда, графики къ ст. И. Худолеева (V).
- Опера «Евгеній Онѣгина» на сценѣ Дрезденскаго театра, по рисункамъ проф. Р. Штерль (III).

УКАЗАТЕЛИ.

Драма «Франческа-да-Римини», д'Аннунціо, эскизы, декораціи и костюмы *М. В. Добужинскаго* (II)

Драма «Власть тьмы», на любительской сценѣ, *А. В. Приселкова* (I).

III. Виды зданій:

Императорскій Китайскій театр въ Царскомъ Селѣ: 1. Внѣшній видъ театра въ настоящее время.—2. Боковая великокняжеская ложа.—3. Театральный занавѣсъ. Кигайскій театр (оперный домъ) въ царствованіе Императрицы Екатерины II,—III.

# **ОБЪЯВЛЕНІЯ.**





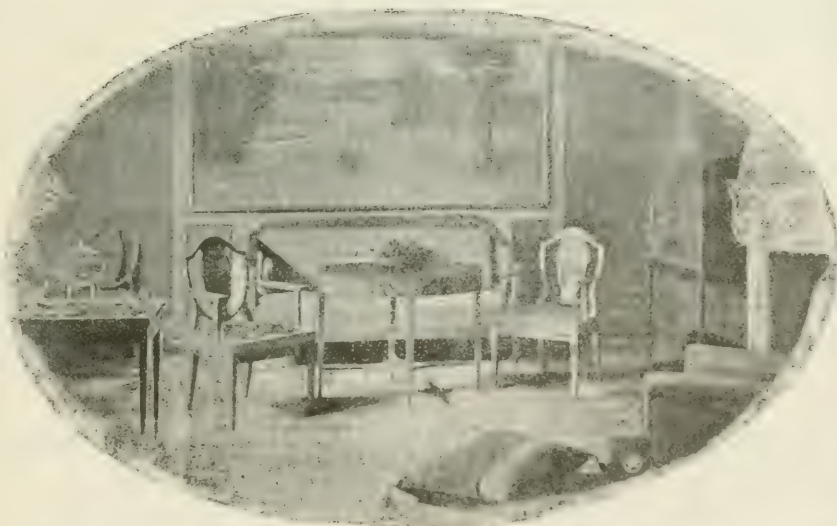
# МЕБЕЛЬ РАЗНАГО СТИЛЯ

ГОТОВАЯ И ПО РИСУНКАМЪ.

## ЭЛЕКТРИЧЕСКАЯ АРМАТУРА ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРЕДМЕТЫ

ИЗЪ ХРУСТАЛЯ, ФАРФОРА,  
РУЧНАГО КОВАННАГО ЖЕЛЪЗА,  
МЪДИ, БРОНЗЫ И ПРОЧ.

ОБОИ и проч.



### СЪВЕРНАЯ КОМПАНИЯ

СПБ., Бол. Конюшенная, 13. Тел. 311—93.

ПРИНИМАЕТСЯ ПОДПИСКА

Н А

# ЕЖЕГОДНИКЪ ИМПЕРАТОРСКИХЪ Театровъ

ПОДЪ РЕДАКЦІЕЙ

**Барона Н. В. ДРИЗЕНЪ.**

Въ теченіе 1910 года «Ежегодникъ ИМПЕРАТОРСКИХЪ Театровъ» выйдетъ восемь разъ (Январь — Апрель, Сентябрь — Декабрь) книжками въ 10—12 печатныхъ листовъ, формата малое in 4<sup>o</sup>, съ художественными приложеніями.

Каждая книжка «Ежегодника» будетъ заключать въ себѣ: записки и воспоминанія театральныхъ дѣятелей, статьи, касающіяся постановокъ въ ИМПЕРАТОРСКИХЪ Театрахъ, статьи по прикладному искусству, обзоръ дѣятельности частныхъ и заграничныхъ театровъ и т. д.

Въ видѣ приложенія будутъ даны пьесы текущаго репертуара ИМПЕРАТОРСКИХЪ Театровъ, иллюстрированныя портретами дѣйствующихъ лицъ и mise en scène постановки.

Журналъ издается при ближайшемъ участіи въ литературно-художественномъ отдѣлѣ: проф. **Ө. Д. БАТЮШКОВА**, акад. **А. Ө. КОНИ**, акад. **Н. А. КОТЛЯРЕВСКАГО**, **Д. С. МЕРЕЖКОВСКАГО** и проф. **П. О. МОРОЗОВА**; въ художественномъ отдѣлѣ: **А. Я. ГОЛОВИНА**, **М. В. ДОБУЖИНСКАГО**, **Е. Е. ЛАНСЕРЕ**, **С. К. МАКОВСКАГО** и **К. А. СОМОВА**.

Цѣна годового экземпляра „ЕЖЕГОДНИКА“ 6 р. съ доставкой и перес.

Подписка принимается во всѣхъ главнѣйшихъ книжныхъ магазинахъ Спб. и Москвы, а также въ Конторѣ «Ежегодника» (Итальянская, д. 1—8, кв. 49).

Цѣна отдѣльнаго выпуска 1 руб. (продается также въ фойѣ ИМПЕРАТОРСКИХЪ Театровъ).

# ШУТЪ ТАНТРИСЪ.

ДРАМА ВЪ ПЯТИ АКТАХЪ.

ЭРНСТА ХАРДТА.

ПЕРЕВОДЪ

ПОТЕМКИНА.

С.-ПЕТЕРБУРГЪ.

Издание Дирекціи Императорскихъ Театровъ.

1910.



# ШУТЪ ТАНТРИСЪ.

Драма въ 5-ти актахъ

ЭРНСТА ХАРДТА.

---

## ДѢЙСТВУЮЩІЯ ЛИЦА.

Маркъ, король Корнвалиса.

Госпожа Изольда Ирландская, королева.

Брангена }  
Гимелла. } ея дамы.

Паранисъ, ея пажъ.

Герцогъ Деновалинъ.

Рыцарь Динасъ Лиданскій.

Ганелунъ.

Огринъ, старый шутъ короля.

Пришлый болящій, }  
Пришлый шутъ, } маски рыцаря Гростана изъ Лонуа.

Пять Гельскихъ бароновъ. Ивейнъ, вождь болящихъ. Лубинскіе болящіе. Глашатай. Молодой пастухъ. Палачъ. Три оруженосца. Пришлый рыцарь. Рыцари. Слуги. Конюхи. Народъ.

Замокъ въ Санктъ-Лубинѣ.

Позы и манера держаться дѣйствующихъ лицъ подобны осанкѣ княжескихъ статуй на хорахъ Наумбургскаго собора.

## ПЕРВЫЙ АКТЪ.

### ПОКОЙ ИЗОЛЬДЫ ВЪ ЛУВИНОКОМЪ ЗАМКѢ.

Висячій коверъ отдѣляетъ лѣвую треть покоя. Она на ступень выше остальной части. Задняя стѣна этой трети представляетъ собой широкое двойное стрѣльчатое окно. Взоръ видитъ могучія верхушки сосенъ и за ними безграничное небо. У ложа на кругломъ столѣ большая золотая клѣтка. Въ ней сидитъ волшебная собачка Петикрю, — игрушка изъ металла и драгоценныхъ камней. Около стола, на полу, высокой свѣтильникъ. Большая часть покоя направо отъ ковра почти пуста. Впереди стоитъ столъ, покрытый скатертью, затканной гербами. Посрединѣ и направо широкія створчатыя двери. Изольда сидитъ на ложѣ передъ клѣткой. На ней свободная домашняя одежда, отороченная мѣхомъ. Брангена распускаетъ ея заплетенные въ двѣ косы, волосы. Тусклый холодный свѣтъ понемногу расплывается, усиливается. Восходящее солнце краситъ верхушки деревьевъ и вливаетъ въ комнату свои лучи, золотые и красные.

#### Первая сцена.

Изольда (*поетъ*).

Собачка, что пурпуръ, что шафранъ,  
Собачка, что злато, что лаль,  
Въ волшебномъ лѣсу Урганъ  
Великанъ тебя сколдовалъ.  
Пурпуръ съ шафраномъ,  
Лаль, изумрудъ,  
Въ ночь лунную слиты,  
Помощь несутъ  
Тому, кто плачетъ въ любви.  
Тристанъ, мой рыцарь прекрасный,  
Ургана убилъ наповальъ.  
Въ утѣху любви несчастной  
Съ собой Петикрю онъ взялъ.  
Тристанъ не хотѣлъ сердечный,  
Чтобъ я умерла отъ слезъ,  
О немъ рыдала бы вѣчно,  
И мнѣ собачку привезъ.

Теперь Тристанъ измѣняетъ  
(Суди его Богъ за то),  
Тристанъ меня убиваетъ—  
Умру, цѣлуя его.  
Изольда какъ злато,  
Какъ лаль сильна,  
Любовью поборетъ  
И смерть она,  
Когда Тристанъ ужъ умереть.

*(Изольда встаетъ, тушитъ свѣтильники и, вся скрытая распущенными волосами, подходитъ къ окну. Брангена открываетъ ларь, вынимаетъ одежды, гребни, зеркало, ящички, и приготовляетъ столъ для одѣванія).*

Вновь свѣтъ растетъ въ странѣ. Верхи деревьевъ  
Всклокоченные бурей, льютъ на землю  
Милльоны искръ, милльоны капель быстрыхъ,  
Блестящихъ и холодныхъ. Снова день—  
И новый день, и снова ночь за днемъ.  
Такъ безъ конца струится эта цѣпь  
Изъ черныхъ и изъ бѣлыхъ жемчуговъ.

*(Она поворачивается и снимаетъ домашнюю одежду).*

Брангена, дай мнѣ новый бѣлый плащъ  
И причеши, мнѣ тяжело отъ волосъ.

*(Брангена накидываетъ ей на плечи покрывало. Изольда садится за приготовленный столъ Брангена причесываетъ ее, раздѣляя волосы на отдѣльныя пряди и, уже расчесанными, перекидываетъ ихъ черезъ плечо Изольды).*

Брангена.

Какъ дно ладьи мой гребень шелеститъ,  
И узкіе зубцы ни берега, ни дна  
Найти не могутъ въ златокудромъ морѣ.

Какъ волосы твои пышны, Изольда!  
Что золотое золото! Смотри!

Изольда.

Отъ нихъ мнѣ больно...

Брангена.

Тутъ они влажны,  
Какъ будто много тайныхъ слезъ они  
Утерли этой ночью.

Изольда.

Злая дума

Меня терзала: что мой господинъ,  
Тристанъ мой, онъ шепталъ-ли этой ночью  
Женѣ своей, какъ мнѣ, слова любви?  
Быть можетъ на ея постели сидя  
Онъ обо мнѣ рассказывалъ и оба  
Смѣялись. Ахъ! Красива-ли она,  
Наложница Тристана моего?!

### Вторая сцена.

*(Изольда быстро поворачивается, такъ какъ ея пажъ вошелъ въ правую дверь. Онъ принесъ шахматницу и кладетъ ее на столъ).*

Паранись, пажъ мой, душень былъ твой сонъ,  
Что ты опередилъ сегодня солнце  
И такъ устало смотришь на меня  
Большими и тревожными глазами?

Паранись.

Не могъ заснуть я, Госпожа Изольда,  
О королева, что за ночь была  
Сегодня! Я еще дрожу.



Брангена.

Да, ночь

Была страшна!

Паранисъ.

Какъ вздыбленное море!

Сорвало вѣтромъ простыни съ меня,  
У изголовья въ стѣну бились сучья,  
Какъ тяжкіе тараны... А въ дрожащихъ  
Стропилахъ, какъ больной, стонали совы.  
А Густендъ, песь Тристановъ, какъ онъ выль!  
Такого воя я еще не слышалъ!

Изольда.

Визжитъ всѣ ночи Густендъ съ той поры,  
Какъ потерялъ хозяина.

Паранисъ.

Визжитъ?

И не смотря на это спитъ король?!

Изольда.

Паранисъ! Спитъ король, какъ спятъ герои,  
Когда захочетъ. А другіе сна  
Какъ нищіе просить принуждены.  
Подай платокъ и зеркало, Брангена...

Паранисъ (*уходитъ къ окну*).

Зачѣмъ пріѣхали мы въ Санктъ-Лубинъ!  
Изъ Тинтаеля въ Санктъ-Лубинъ! И Маркъ  
Король, и вы, о, Госпожа Изольда!  
Лѣсъ Моруа вокругъ замка такъ ужасенъ!  
Еще не видѣлъ я такого лѣса.

Изольда.

Лѣсъ въ этой сторонѣ и дикъ и черенъ,  
Дай масла мнѣ, чтобы намазать губы,  
Брангена. Ихъ разбередили слезы.

Паранисъ.

Тамъ въ Тинтаелѣ синій небосводъ  
Висѣлъ надъ гаванью, и чуждый парусъ,  
Прибывшій въ утро нашего отъѣзда,  
Казался золотымъ въ сіяньи солнца.  
Я вновь хочу увидѣть этотъ парусъ!  
Здѣсь плаваютъ лишь тучи надъ землею  
Подобно чернымъ великанамъ. Затхло  
И сыро здѣсь!

Изольда (*подошла къ окну и положила  
Паранису на плечо руку*).

Но только не сегодня!

Смотри, сіяетъ день! Сегодня солнце  
Свое вино прольетъ и въ Моруа!

(*Она высовывается изъ окна, такъ что голова ея залита солнцемъ*).

Какъ мнѣ тепло!

Паранисъ (*становится на колѣни*).

Не хочеть-ли Изольда

Волшебную собачку Петикрю  
Взять на руки, чтобы утѣшить сердце?  
Ахъ, съ той поры, какъ мы изъ Тинтаела  
Сюда уѣхали, одинъ вопросъ  
Терзаетъ душу мнѣ! Хотя Брангена  
Сказала мнѣ—вы плачете всегда  
Отъ этого, но всетаки спрошу—  
Я мало жилъ и многого не знаю.

Изольда.

Я не могла заснуть всю ночь, Паранись,  
Но не брала я въ руки Петикрю!  
Ну будь смѣлѣй, спроси. За эту ночь  
Въ глазахъ изсыкли слезы.

*(Она вернулась къ столу).*

Паранись.

Это правда,  
Что этотъ лѣсъ когда-то вамъ съ Тристаномъ  
Служилъ убѣжищемъ во дни побѣга?

Изольда.

Да, этотъ самый лѣсъ.

Паранись *(у окна)*.

Какъ, въ этотъ дикій,  
Ужасный лѣсъ бѣжали вы Изольда  
Ирландская съ Тристаномъ Господиномъ?!  
Бѣжали, словно дикій звѣрь, погоней  
До смерти загнанный! А лоскутки  
Одежды вашей и теперь еще  
Висятъ на сучьяхъ, а клубки корней  
Въ крови отъ вашихъ ногъ! Тотъ самый лѣсъ...

Изольда *(выпрямляется)*.

А это замокъ...

*(Брангена сняла съ нея покрывало и передаетъ ей широкую одежду.  
Волосы Изольды она спрятала въ шелковую шапочку).*

Паранись *(пораженный подходит къ ней)*.

Гдѣ Тристанъ и вы

Вступили съ Маркомъ, королемъ, въ грѣховный  
Безбожный договоръ? О, Боже, Боже!  
Мнѣ страшенъ этотъ замокъ!

Брангена

«И отнынѣ,

Когда бы ни показаль щита съ гербомъ  
Въ предѣлахъ Корнвалиса мой любезный  
Племянникъ, Господинъ Тристанъ, тотчасъ-же  
Съ женой моей Изольдою Ирландской  
Онъ казни подлежитъ».

Изольда.

И нашей кровью

Написаны тамъ наши имена.

*(Она переходитъ къ столу направо, гдѣ разставляетъ шахматныя  
фигуры на столѣ. Паранисъ садится на подушку у ея ногъ. Бран-  
гена убираетъ столъ).*

Паранисъ.

И съ той поры вы часто, госпожа,  
Рыдаете.

Изольда.

Ты знаешь, а спросилъ!

Брангена.

Не спрашивай, Паранисъ, слишкомъ много!  
Быть можетъ, знаніе такихъ вещей  
Еще сильнѣе и больнѣе будетъ  
Твой умъ и сердце мучить.

Паранисъ.

Если вы

Мнѣ повторите, все-же не повѣрю!

Изольда.

Паранисъ, что ты?

Паранисъ.

Говорите вы,

Что Господинъ Тристанъ съ тѣхъ поръ, какъ онъ  
Покинулъ васъ, спасая обѣ жизни,  
Васъ позабылъ, настолько позабылъ,  
Что вновь женился тамъ, въ странѣ Арундъ?

Изольда.

Изольда-Бѣлоручка имя ей...

(Молчаніе).

Паранисъ.

Когда добуду шпоры, королева,  
Я буду васъ любить вѣрнѣе, чѣмъ Тристанъ.

Изольда.

А сколько лѣтъ тебѣ, Паранисъ?

Паранисъ.

Лѣтъ?

Тринадцать было мнѣ, когда меня  
Вамъ отдали. А ужъ теперь мнѣ всѣ  
Четырнадцать. Когда я вижу сны,  
Себя я вижу старше, госпожа.  
Тогда я васъ люблю, какъ рыцарь вѣрный,  
И на моемъ мечѣ зазубринъ много  
За ваше имя! А мои ланиты  
Блѣднѣютъ и алѣютъ передъ вами...  
А иногда за васъ я умираю...  
Когда же я проснусь, я плачу горько,  
Что я не старше.

Изольда.

Пажъ Паранисъ, слушай,

Прошло два года, какъ однажды къ Марку

Зашелъ пѣвецъ и пѣсню спѣлъ. Пойми,  
Не говорю я — это было здѣсь,  
Зашелъ пѣвецъ, сказала я, и спѣлъ  
О королевѣ и ея пажѣ.  
Пажъ полюбилъ, какъ рыцарь, королеву,  
Онъ не сводилъ съ нее влюбленныхъ глазъ,  
Лишь передъ ней блѣднѣли и алѣли  
Его ланиты. Но король замѣтилъ  
Ту алость и ту блѣдность, и убилъ  
Пажа, и сердце алое велѣлъ  
Испечь и имъ однажды за обѣдомъ  
Попотчивалъ жену, какъ будто птицей,  
Забитой соколомъ его любимымъ.

П а р а н и с ь

А можетъ быть пѣвцомъ, кто шпоры носить?  
Скажите, госпожа Изольда?

И з о л ь д а.

Можетъ!

П а р а н и с ь.

О, Госпожа Изольда, лучше буду  
Я пѣть, чѣмъ биться въ битвахъ! О Тристанѣ,  
Вамъ измѣнившимъ, пѣсню я сложу.  
И въ замкахъ буду пѣть ее, чтобъ всѣ  
Рыдали такъ, какъ вы о немъ рыдали!  
А пѣснь о сердцѣ, что король испекъ,  
Мнѣ нравится.

И з о л ь д а.

Замѣть ее, Паранисъ.

Напѣвъ ея узнаешь отъ Брангены,  
Она тебѣ споетъ.

Брангена (*у окна*).

Король проснулся,  
Я слышу, какъ собакъ своихъ онъ кличетъ.

Изольда.

Тогда ступай, Паранись, отъ меня  
Къ нему съ сердечнымъ утреннимъ привѣтомъ.  
Скажи, что я спала всю ночь отлично,  
Что всѣмъ довольна я и рада солнцу.  
Спѣши, бароны Гельскіе сейчасъ  
Пріѣдутъ въ замокъ присягать. Ступай.  
Когда-жъ отъ короля заслужишь шпоры,  
Сама, Паранись, я тогда пойду  
По кладовымъ и выберу получше.  
Мое на шпорахъ вычеканятъ имя.  
Теперь иди, привѣтствуй короля.  
(Паранись *цѣлуетъ край ея одежды и уходитъ*).

Третья сцена.

Остался вѣренъ имени Тристанъ!  
Десятый годъ горюю я о немъ  
И искупаю я ночами мукъ  
Другихъ ночей отраду, а печалью  
Я искупаю прежній смѣхъ. Тристанъ!  
Со мной вы недостойно поступили!  
Суди васъ Богъ за это!

(Брангена, *рыдая, становится передъ ней на колѣни и прячетъ голову въ ея одежду. Изольда поднимаетъ ее*).

Ахъ, Брангена,  
Сестра моя любимая, приди,  
Утѣшь меня въ моихъ страданьяхъ злыхъ!

Въ Лубинскомъ замкѣ шепчутся всѣ стѣны,  
Въ Лубинскомъ замкѣ слышенъ шумъ лѣсной,  
Въ Лубинскомъ замкѣ ночью воетъ Густендь...  
Здѣсь мы увидѣлись въ послѣдній разъ,  
Здѣсь клялся онъ: «Мой другъ», я говорила,  
«Возьмите этотъ перстень съ изумрудомъ  
«Когда бы мнѣ его, не показали,  
«Во имя ваше никакая башня,  
«Ни замокъ, ни замокъ не будутъ мнѣ  
«Преградой сдѣлась все, что ни захочетъ  
«Мой другъ всегда, вездѣ!». «Моя подруга,  
Отвѣтилъ онъ «Спасибо! Если кто  
«Меня во имя ваше позоветъ,  
«Къ его услугамъ буду я вездѣ,  
«И днемъ и ночью». А потомъ уѣхалъ...

Брангена

Я рада умереть, Изольда! Здѣсь—  
Моя вина! Какъ я всегда бывала  
Готова къ тайнамъ и путямъ окольнымъ!

Изольда.

Не виновать никто, что научилась  
Я жить и умирать неукротимо  
Въ объятіяхъ Тристана. Мнѣ, ссудивъ  
Рубашку брачную взамѣнъ моей  
Уже разорванной въ пути сюда,  
Ты искупила всѣ свои ошибки,  
Какія, можетъ быть, случилось сдѣлать  
Тебѣ, моей наперстницѣ. Не плачь.  
Пусть плачу я, тебѣ не нужно плакать.  
Невѣрность черную не мы свершили,—



Ее свершилъ Тристанъ. И вотъ о чемъ  
Намъ нужно плакать,

Брангена.

Измѣнилъ-ли онъ,  
Сестра? Мы ничего о немъ не знаемъ.

Изольда.

Онъ взялъ жену себѣ!

Брангена.

Но имя ей—

Изольда!

Изольда.

Какъ языкъ могъ повернуться  
Ее Изольдой также называть!  
Подумать даже страшно!

Брангена.

Ахъ, Изольда!

Мнѣ говорилъ оруженосецъ Марка,—  
Объ этомъ я смолчать хотѣла, но скажу,—  
Еще ты помнишь вѣдь большой тотъ парусъ,  
Который былъ тогда близъ Тинтаеля?  
Онъ говорилъ, что это изъ Арунда,  
Купцы. Давай, мы въ Санктлубинскій замокъ  
Ихъ пригласимъ и спросимъ о Тристанѣ.  
(Паранисъ *вбѣгаетъ и облакачивается на подоконникъ*).

Паранисъ.

Пріѣхали три Гельскіе барона,  
Динасъ Лиданскій впереди!

Брангена (*спѣшитъ къ нему*).

Изольда,

Спѣши къ окошку увидеть Динаса,  
Динаса, вѣрнаго Тристану друга!

Паранисъ.

Брангена, видишь ты того, въ кольчугѣ,  
Кто онъ такой?

Брангена.

О, Боже! Птица смерти!  
Деновалинъ! Изольда!

Изольда.

Изъ Арунда!

Ты говорила, парусъ изъ Арунда!  
Тотъ парусъ золотой, сказала ты,  
Изъ за моря, оттуда, прибылъ къ намъ!  
Корабль! Корабль съ купцами изъ Арунда!  
Ты молвила: «Арундъ» и замолчала!  
Не мучь меня, Брангена! Что они  
Ужъ здѣсь? Не мучь меня Брангена!

Брангена.

Я говорю со словъ оруженосца.  
Не знаю я, быть можетъ, онъ солгалъ...  
Вернуться надо въ Тинтаель...

Изольда (*пылко*).

Вернуться?

И долго ждать? И только въ Тинтаелѣ  
Съ купцами говорить! Три дня еще  
Страдать, Брангена? Нѣтъ, я не могу!  
Я дольше ждать не въ силахъ. Ахъ, затѣмъ-ли

Я въ Тинтаелѣ у окошка башни  
 Сидѣла дѣсять лѣтъ и паруса  
 На изумрудномъ зеркалѣ считала,  
 И провожала ихъ тревожнымъ взоромъ  
 До края неба дальняго! Затѣмъ-ли  
 Параниса я посыла въ гавань  
 И каждый день мгновенія считала,  
 Пока вернется онъ! И долго, послѣ,  
 О корабляхъ и странахъ говорила  
 Хотя они мнѣ столь же безразличны,  
 Какъ жизнь жука! Теперь, сказала ты,  
 Тамъ есть корабль. Тамъ парусъ золотой  
 Прикованъ цѣпью къ нашимъ берегамъ.  
 На немъ есть люди, а у нихъ языкъ,  
 И если спросишь ихъ: откуда вы?  
 Они отвѣтятъ: изъ земли Арундъ.  
 Скорѣй, прошу тебя, пошли, Брангена,  
 Кого нибудь изъ вѣрныхъ въ Тинтаель,  
 Пусть привезетъ купцовъ еще до ночи!  
 Мнѣ нужно кружево, шелка, мѣха,  
 Запаясья, камни,—все, что есть у нихъ.  
 Я все куплю, что только есть у нихъ,  
 Но пусть они пріѣдутъ!

Брангена.

Торговать!

Ты хочешь, я пошлю сейчасъ Гавейна,  
 А онъ кого нибудь съ собой прихватить.

Паранисъ.

Позволь и мнѣ поѣхать съ нимъ, Изольда,  
 Я буду ихъ кинжаломъ подгонять,

Чтобы со страху, словно журавли,  
Они сюда летѣли!

Изольда.

Нѣтъ, Паранисъ,  
Останься здѣсь, но помоги Брангенѣ,  
Найти Гавейна поскорѣй.

*(Брангена и Паранисъ отворяютъ дверь направо и отступаютъ,  
чтобы пропустить короля и трехъ бароновъ).*

Брангена.

Король!

*(Брангена и Паранисъ уходятъ).*

#### Четвертая сцена.

*(Маркъ съ баронами останавливается въ нѣкоторомъ отдаленіи отъ  
Изольды. Деновалинъ держится позади и во время этой и послѣ-  
дующей сцены почти не двигается.)*

Маркъ.

Вотъ и она, лучистая, какъ день  
Сегодня свѣтомъ землю покоровшій.  
Добро пожаловать, моя Изольда,  
Въ Лубинскомъ замкѣ. Повидать тебя  
Хотѣли бы послѣ разлуки долгой  
Три рыцаря: Динасъ, Деновалинъ  
И Ганелунъ. Какъ будто волоса  
Ея еще свѣтлѣе стали?

*(Онъ смотритъ въ ладонку на груди).*

Вотъ

Когда-то привезенная Тристаномъ  
Мнѣ прядь ея волосъ. Куда чернѣй!

Изольда.

Динась Лиданскій, вѣрный другъ! Привѣтъ вамъ!  
И вамъ, о Генелунъ, привѣтъ душевный,  
Мы очень долго съ вами не видались.

Динась.

Да, Госпожа Изольда, очень долго.

Изольда.

Не любите пути вы въ Тинтаель!

Ганелунъ.

Я былъ въ гостяхъ у короля Артура  
Почти два года и не разъ искалъ  
Различныхъ приключеній. Вотъ причина,  
Что я забылъ свой домъ и Тинтаель.

Динась.

А я старикъ ужъ, Госпожа Изольда,  
И кресло мнѣ давно милѣй сѣдла.  
Я вижу, вы разставили фигуры.

*(Многозначительно).*

Когда король позволитъ, разрѣшите,  
Сегодня, какъ не разъ бывало раньше,  
Въ игрѣ мнѣ короля вамъ замѣнить.  
Люблю игру, да жаль, играть то не съ кѣмъ.

Маркъ.

Да, хорошо, Динась, на склонѣ лѣтъ  
Въ кругу любимыхъ быть. Мой другъ, сегодня  
Сыграешь ты съ Изольдой бѣлокурой,  
Развесели ее. Она печальна,  
Динась, печальна, какъ печальны жены  
Бездѣтныя. Помилуй насъ Господы!

Но раньше, господа, пойдемте вмѣстѣ  
Пригубимъ кубокъ встрѣчи, а ему  
Дадимъ возможность помириться съ Изоть, —  
Ссоръ продолжительныхъ я не люблю.  
Весь день мы будемъ вмѣстѣ. Ну идемте.

*(Они выходятъ изъ покоя Изольды съ Динасомъ и Ганелуномъ черезъ правую дверь. Изольда и Деновалинъ въ отдаленіи неподвижно и застыло стоятъ другъ противъ друга).*

Пятая сцена.

Деновалинъ *(спокойно и просто)*.

Иль ястребъ я, что смолкли вы, Изольда,  
Едва я въ клѣтку вашу заглянулъ.

Изольда.

Герцогъ Деновалинъ! *(Вспыливъ)*. Какъ смѣли вы  
Еще разъ въ жизни, дерзкій, показать мнѣ  
Свое лицо?

Деновалинъ.

Жестоко, Госпожа  
Изольда, говорите вы со мной!

Изольда.

Я Марка попрошу, чтобъ онъ велѣлъ вамъ  
Забрало опускать, еще за милю  
Не доходя до замка.

Деновалинъ.

Мнѣ вашъ Маркъ  
Не господинъ, я не его вассаль!

Изольда.

А я скажу, что для меня вашъ видъ  
Противнѣе проказы и чумы.  
Уйдите.

Деновалинъ (*волнуясь*).

Знать въ словахъ бы нужно мѣру.  
Вѣдь я для васъ явился, королева!

Изольда (*порывисто*).

Въ послѣдній разъ, когда передо мной  
Стояли вы, была я голой, герцогъ,  
Ужъ развели костеръ за мною слуги,  
Чтобъ тѣло юное мое предать огню  
За ваши козни. Вы передо мной  
Стояли и не дрогнуло лицо  
У васъ. Вы позабыли?

Деновалинъ.

Рядомъ съ вами

Стоялъ Тристанъ. Стоялъ онъ точно такъ же.  
Во время моего доноса. Тамъ,  
Гдѣ онъ близъ васъ, Изольда, вижу я,  
Лишь кровь и дымъ! Но васъ не видѣлъ я,  
А то бь отъ жалости я умеръ!

Изольда.

Вы!

Вы! Вы! Скорѣй растаетъ камень,  
Чѣмъ станетъ жалостливъ Деновалинъ!

Деновалинъ.

Ко мнѣ жестоки слишкомъ вы, Изольда,  
Когда невѣстой Марка съ корабля  
На Корнвалисскаго берега вы ступили,

И я увидѣлъ Васъ, то золотою  
Косою вашею поклялся вѣрнымъ быть!  
Такъ хороши вы были, Госпожа.

Изольда.

Но чѣмъ я провинилась передъ вами?  
Что сдѣлала?

Деновалинъ.

Вы любите Тристана.

Изольда.

Деновалинъ, съ тѣхъ поръ, какъ Божье чудо  
Меня спасло отъ смерти на кострѣ,  
Который для меня сложили вы;  
Съ тѣхъ поръ, какъ раскаленное желѣзо  
Передъ судомъ взяла я въ эту руку  
И поклялась святою клятвой, вы,  
Вы первый сомнѣваетесь въ рѣшеньи  
Господнемъ! Вновь вы смѣете меня  
Преступною любовью попрекать!  
Я поручителямъ скажу объ этомъ.

Деновалинъ (*спокойно*).

Обманывайте Господа, Изольда!  
А я и вы, давайте, будемъ честны,  
Какъ два врага.

Изольда.

Ты оборотень-волкъ!

Деновалинъ.

Внималъ и я когда-то пѣснямъ птичекъ  
Весной! Но запахъ вашихъ чудныхъ косъ,  
Обвившихся вокругъ руки Тристана,



Почуяль я и сталь, какъ звѣрь, жестокъ,  
 Живу я въ замкѣ, словно волкъ въ берлогѣ.  
 Весь день я сплю, а по ночамъ—на лошады!  
 И мчусь, какъ бѣшенный. Лежить на утро  
 Конь на смерть загнанный, оскаленъ ротъ,  
 И шпорами исколоты бока.  
 Еще въ пути мои собаки дохнутъ.  
 Но можетъ быть, чуть прокричить пѣтухъ,  
 Кричу и я, Изольда, ваше имя,  
 Какъ захлебнувшійся своею кровью!  
 Да, Госпожа Изольда, еслибъ вы,  
 Хотъ разъ скакали около меня,  
 Я, можетъ быть, не проклиналъ бы жизни.  
 Припомните и это, госпожа,  
 Когда о томъ, что къ вечеру случится,  
 Вы думать будете. А вечеръ настаетъ  
 Для всѣхъ, Изольда. И тогда поймите  
 И разсудите справедливо все.  
 На этомъ помириться, Госпожа,  
 Хотѣлъ бы съ вами я.

Изольда.

Мнѣ страшно васъ!

Деновалинъ.

Вамъ нечего бояться, Госпожа,  
 Бесмысленныхъ, казалось-бы, рѣчей! *(Перемѣняя тонъ)*  
 Сегодня утромъ былъ я въ Моруа.

Изольда.

Проѣхать тамъ вамъ было по дорогѣ?

Деновалинъ.

И рѣдкаго я тамъ увидѣлъ звѣря.  
Поймать его для васъ, Изольда, а?

Изольда (*въ страхѣ*).

Не нужно мнѣ мѣховъ, Деновалинъ,  
Изъ вашихъ рукъ.

Деновалинъ.

Я вѣрю вамъ, но Марку  
Они нужны (*горячо*).—Быть можетъ, смерть опять  
Багряна и жарка, грозить вамъ будетъ,  
И если въ этотъ мигъ не будетъ вамъ  
Надежнѣй мѣста въ цѣломъ Корнвалисѣ  
Чѣмъ замокъ мой, другого человѣка  
Не будетъ въ Корнвалисѣ, чтобы вамъ  
Защитою служить отъ палача,  
Что сдѣлаете вы, когда скажу я:  
Пойдемте вмѣстѣ!

Изольда.

Боже! Я приму  
Въ свои объятья смерть я обойму  
Ея пылающую шею, я  
Приникну къ ней, и наплюю въ глаза вамъ,  
Деновалинъ! Двѣ жесткія морщины  
У вашихъ губъ противны мнѣ. Ступайте!  
Вы ненавистны мнѣ.

Деновалинъ.

Я ухожу,  
Я подчинюсь. Изольда, не забудьте  
Моей покорности и примиренья,

Прощайте. А пока я къ вамъ пошлю  
Динаса въ шахматы сыграть. Скорѣй  
Играйте съ нимъ, Изольда, потому что  
Игра короткою вамъ будетъ (*уходитъ*).

Шестая сцена.

Изольда.

Ахъ!

Какъ жестки рѣчи у него, онѣ  
Остры, какъ мечъ, и жарки, какъ огонь!  
Чего желаетъ онѣ? Его слова  
Безсмысленно грозили тайнымъ смысломъ,  
Меня предупреждалъ онѣ? Но о чемъ?  
Я вся дрожу. Ахъ, если бы Динасъ  
Пришелъ, или Брангена. Нѣту ихъ.  
Какъ страхъ гнететъ мнѣ сердце!.. Вонъ пришли  
Еще другіе Геллы. Боже мой,  
Какъ часто спрятавшись я здѣсь стояла  
И видѣла, какъ онѣ въѣзжалъ во дворъ,  
Онѣ тотъ, кто не вернется больше къ намъ!  
Какъ станъ его высокій изгибался,  
Какъ конь его копытомъ землю билъ!  
Тристанъ, мой милый, у твоей Изольды  
Трепещетъ сердце также-ль, какъ мое  
Лишь вспомню я твои шаги

(*Она опускается около клѣтки*).

Собачка,

Твой господинъ мечтаетъ обо мнѣ,  
Какъ я о немъ?

(*Она прижимается лицомъ къ клѣткѣ*).

Кто вмѣстѣ отпилъ, вѣчно  
Любить другъ друга будетъ всей душой  
Не думая,—безумно,—всѣмъ умомъ.  
И въ жизни, какъ и въ смерти... Если-жъ кто  
Глотокъ тотъ выплюнетъ, которымъ сладко  
Былъ опоенъ, да будетъ онъ бродячимъ,  
Бездомнымъ гадомъ, сорною травой.  
Тристанъ!

*(Входитъ Динасъ).*

Динасъ Лиданскій, вѣрный другъ,  
Чѣмъ этотъ человѣкъ грозилъ? О чемъ  
Предупреждалъ меня? Скажи скорѣй.  
Въ глазахъ круги и ноги подкосились.

Динасъ.

Деновалинъ позвалъ меня, Изольда,  
Чтобъ въ шахматы сыгралъ я съ вами. Только  
Поторопитесь,—онъ сказалъ. Онъ помирился,  
Изольда, съ вами по желанью Марка?

Изольда.

Мнѣ съ нимъ мириться? Я же вамъ сказала,  
Что онъ грозилъ! Неясными словами  
Давно прошедшее тревожилъ! Злобно  
Предсказывалъ грядущее—мнѣ страшно!  
Не знаю, что надъ головой моей  
Сбирается!

Динасъ.

Деновалинъ грозилъ?  
Да, это плохо.

Изольда.

Почему, Динасъ?

Динасъ.

Почти боюсь, что не ошибся я..  
Сегодня утромъ, ѣдучи въ туманѣ...

Изольда.

Динасъ!

Динасъ.

Въ туманѣ утра видѣлъ я  
Проѣзжаго... онъ прятался...

Изольда.

Динасъ!

Динасъ.

Тристанъ вернулся къ намъ!

Изольда.

Динасъ! Динасъ! (*тихо*).

Мой другъ... Тристанъ... Тристанъ мой... Этимъ утромъ  
Мой другъ, меня любившій, мой Тристанъ...  
Динасъ! Динасъ!

(*Она спохватывается. Быстро*).

И съ нимъ вы говорили?

Динасъ (*жестко*).

Два раза звалъ его я, но бѣжалъ онъ.

Изольда.

Зачѣмъ вы не окликнули его,  
Назвавъ меня? Онъ подпустилъ бы васъ!  
Онъ клялся дѣлать это днемъ и ночью  
Повсюду.

Динась.

Вашимъ именемъ окликнулъ,  
Но онъ бѣжалъ.

Изольда.

Такъ это былъ не онъ!  
Зачѣмъ, Динась, срамите вы Тристана?

Динась.

Однажды я по вашей просьбѣ, клялся  
Вамъ и Тристану быть надежнымъ другомъ.  
Вотъ почему я говорю теперь:  
Онъ клятвѣ измѣнилъ и насмѣялся  
Надъ вами нынче утромъ.

Изольда (*оцѣпенѣвъ*).

Такъ супругъ

Изольды Бѣлоручки появился  
Предъ вами, говорите вы, и клятву,  
Послѣднюю изъ клятвъ когда-то данныхъ  
Изольдѣ Бѣлокурой, преступилъ?

Паранисъ (*тщательно скрывая волненіе,  
входитъ и докладываетъ*).

Къ вамъ, Господинъ, послалъ меня король  
Съ приказомъ, чтобъ немедленно сейчасъ  
Вы шли къ нему присутствовать въ совѣтѣ.

Изольда.

Тристанъ нарушилъ клятву! О Динась!  
Тристанъ нарушилъ клятву!

Динась.

Королева,  
Подумайте о томъ, что нужно васъ  
Теперь спасти отъ договора съ Маркомъ!

Изольда (*раздраженно*).

Что мнѣ теперь супругъ чужой жены!

Динась.

Съ несчастьемъ этимъ снова буду я  
Бороться, какъ смогу. Прощайте, Изотъ!

Изольда.

Прощай, Динась, изъ вѣрныхъ вѣрный другъ!

(*Сзади Динаса выступаютъ два латника и становятся направо и  
налѣво у дверей*).

Что нужно вамъ?

Стража.

Король велѣлъ на стражу  
Намъ стать здѣсь. Королева, ты не смѣешь  
Уйти безъ позволенія короля.

Паранись (*бросаясь на колѣни*).

Въ рукахъ у стражи нашъ Гавейнъ, Изольда,  
Заключена, Брангена въ башню! Въ замкѣ  
Творится что-то странное!

Изольда.

Паранись...

*Занавѣсъ.*

---

## ВТОРОЙ АКТЪ.

Большой залъ въ Лубинскомъ замкѣ. Стрѣльчатые окна. Направо на заднемъ планѣ широкая дверь. Налѣво, перпендикулярно къ задней стѣнѣ, длинный столъ. Вокругъ него стулья съ высокими спинками. Два переднихъ стула побольше и повыше, украшены королевскими гербами. У лѣвой стѣны выше нѣсколькими ступеньками тронъ. Четыре Гельскихъ барона сидятъ и стоятъ у стола. Входитъ Ганелунъ.

### Первая сцена.

1-й баронъ.

Скажите, Ганелунъ, что здѣсь случилось  
И для чего, еще вспотѣвшихъ отъ ѣзды  
По Моруа, насъ на совѣтъ собрали?

2-й баронъ.

Прости меня, Господь! Такой приѣмъ  
Совсѣмъ не по душѣ мнѣ!

Ганелунъ.

Господа,  
Повѣрьте, знаю я не больше васъ.

3-й баронъ.

Куда король исчезъ?

2-й баронъ.

Не вышелъ самъ онъ,  
А младшаго слугу послалъ просить  
Насъ вѣжливо средь этихъ голыхъ стѣнъ  
Немного обождать.

1-й баронъ (*встаетъ*).

Да, чортъ возьми,  
Мнѣ страшно хочется вскочить на лошадь  
И въ замокъ свой уѣхать.



5-й баронъ (входитъ).

Господа,  
Понятно-ль вамъ, зачѣмъ король нашъ Маркъ  
Не убиваетъ Густенда, проклятой  
Тристановой собаки. Я сейчасъ  
Изъ за нея чуть на смерть не разбился.

4-й баронъ.

Сейчасъ?

5-й баронъ.

Когда я мимо клѣтки проѣзжалъ,  
Онъ завозился въ ней, какъ звѣрь голодный  
И прыгнулъ такъ, что затрещали прутья  
Въ рѣшеткѣ, а мой конь въ испугѣ взвился  
И бѣшенымъ голопомъ прискакалъ  
На дворъ.

Ганелунъ.

Собака эта стала волкомъ.  
Ужъ къ ней давно никто не смѣетъ войти,  
Она трехъ слугъ на части разорвала!

4-й баронъ.

И впрямь, что дикій звѣрь! Я не хотѣлъ бы,  
Чтобъ въ замкѣ у меня она была.

3-й баронъ (*недовольный подходитъ къ окну*).

Какъ непріятно ждать!

1-й баронъ.

Мы не привыкли  
Къ такимъ сухимъ приемамъ!

Ганелунъ.

Господа,  
Сдается мнѣ, король съ Деновалиномъ  
О тайнахъ важныхъ говорятъ.

3-й баронъ.

И насъ  
Терпѣнью учать.

Ганелунъ.

Господинъ нашъ Маркъ  
Идетъ.

Вторая сцена.

*(Маркъ и Деновалинъ входятъ. Слуга запираетъ за ними дверь, и становится къ стѣнѣ около двери. У Марка въ рукѣ пергаментъ. Не замѣчая бароновъ, онъ сердито проходитъ впередъ. Деновалинъ идетъ сзади и становится между трономъ и столомъ. Бароны встали.)*

1-й баронъ.

Не знаетъ развѣ насъ король,  
Что не отвѣтилъ на поклоны?

2-й баронъ.

Герцогъ...

Маркъ *(вспыливъ)*.

Старикъ ли я? Пусть волосы мои  
Въ сѣдинахъ, руки сморщены и грубы!  
Пусть иногда мнѣ до крови натретъ  
Тяжелый панцырь плечи, развѣ я  
Изсохшій трупъ и говорить не смѣю?  
*(Онъ побѣждаетъ себя).*

Простите, господа. Садитесь.

*(Бароны садятся, входитъ Динасъ).*

Динасъ.

Вы

Меня позвали?

Маркъ.

Да, Динасъ, садись!

*(Онъ говоритъ, едва сдерживая волненіе).*

Прошу у васъ вниманья, Господа,  
Необходимо намъ держать совѣтъ  
О важномъ дѣлѣ. То, что я задумалъ  
Свершить, должно быть справедливо. Онъ

*(Онъ передаетъ пергаментъ Деновалину).*

Вотъ этотъ, человѣкъ меня недобрымъ  
Копьемъ ударивъ, вышибъ изъ сѣдла  
Такъ неожиданно, что помутился умъ!  
Простите, что я былъ невѣжливъ съ вами,  
И мой привѣтъ примите, Господа!

3-й баронъ.

Привѣтъ вамъ, Маркъ король!

Ганелунъ.

Скажите намъ,  
Что васъ такъ огорчило? Мы всѣмъ сердцемъ  
Вамъ преданы.

Деновалинъ *(развертывая пергаментъ).*

Кого недостаетъ  
Изъ рыцарей, скрѣпившихъ договоръ  
Тристана и Изольды съ королемъ?

1-й баронъ.

Такъ дѣло въ договорѣ, Маркъ король!

3-й баронъ.

Я подписалъ.

4-й баронъ.

И я.

5-й баронъ.

И я.

Маркъ.

Ихъ было

Три поручителя. И васъ здѣсь трое,  
Мы снова вмѣстѣ, Господа.

*(Онъ говоритъ отрывисто, съ выраженіемъ душевной муки и страстнаго волненія).*

Вамъ всѣмъ

Извѣстно, долго я съ моимъ любезнымъ  
Племянникомъ Тристаномъ въ мирѣ жилъ.  
И ни одна изъ женщинъ никогда  
Порога моего не преступала.

5-й баронъ.

Мы, пожелавъ наслѣдника, виновны  
Въ той перемѣнѣ.

2-й баронъ.

И въ супруги вамъ

Приѣхала Изольда.

Деновалинъ *(спокойно, громко и твердо).*

Подъ охраной

Тристана.

Маркъ *(тихо).*

Я душой былъ радъ Изольдѣ  
И былъ доволенъ сочетаться бракомъ

Съ столь благородною и нѣжной дамой  
Но этого хватило только на день!

*(Показываетъ на Деновалина).*

Вотъ этотъ человѣкъ пришелъ сказать мнѣ:  
«Съ женою вашей шепчется племянникъ  
Лишь смеркнется». И этой злою вѣстью  
Онъ сдѣлалъ свѣтъ постылымъ для меня!  
Вскипала кровь, лишь вспомню объ Изольдѣ,  
И я стремился къ ней, къ своей супругѣ,  
Какъ будто мнѣ она была чужою.

3-й баронъ.

Но этому коварному навѣту  
Вы не повѣрили?

Маркъ.

Какъ отъ врага,  
Я отъ того навѣта защищался.

Деновалинъ *(твердо)*.

Но этотъ человѣкъ пришелъ опять  
Сказать тебѣ: «Изольда и Тристанъ,  
Лишь смеркнется, пожатій милыхъ ищутъ».

Маркъ.

И неотступно, словно злобный духъ,  
Я съ ними былъ, слѣдилъ движенье губъ  
И отвести не могъ отъ рукъ и глазъ ихъ,  
Остановившихся, какъ у убійцы, взоромъ.  
А ночью у окошекъ ихъ печально  
Подслушивалъ ихъ сны и самъ себѣ  
До отвращенія былъ жалокъ. Ничего  
Я не узналъ! Замѣтьте—ничего!  
Но съ той поры и родины, и Бога  
Дороже стала мнѣ моя Изольда.

Ганелунъ.

Изольду чтили вы всегда, король.

Маркъ.

Да, Ганелунъ, но этотъ челоувѣкъ  
Опять пришелъ и зашепталъ мнѣ: «Маркъ!  
Иль ты ослѣпъ? Они и днемъ и ночью  
Лежатъ вдвоемъ, племянникъ твой Тристанъ  
Съ Изольдой Бѣлокурой». Боже правый!  
Я бросился... я ихъ хотѣлъ накрыть...  
Глупецъ! *(Онъ закрываетъ свое лицо).*

Динасъ.

Потомъ большой костеръ сложили.  
Преступникамъ... Его задулъ Господь!  
Они-жъ вдвоемъ бѣжали въ Моруа.

Маркъ.

Разъ ночью въ Моруа я ихъ нашель.  
Одинъ Динасъ объ этомъ только знаетъ.  
Спала Изольда, спалъ Тристанъ... На мху  
Они лежали передо мною рядомъ  
И, блѣдные, дышали тяжело, словно  
Погоней на смерть загнанные звѣри *(стены)*.  
Была въ тотъ мигъ работа мнѣ легка!  
Но вотъ что вышло: между ихъ тѣлами  
Лежалъ Моргольмскій острый мечъ! Я тихо  
Смѣнилъ его своимъ и, какъ дуракъ,  
О ихъ невинности заплакалъ!

2-й баронъ.

Мѣной

Мечей настолько тронуть былъ Тристанъ,  
Что онъ вернулъ вамъ госпожу Изольду?

Маркъ (*съ жаромъ*).

И принялъ я ее—свидѣтель Богъ!  
Вѣдь судъ Его, желѣзомъ раскаленнымъ  
Ея невинность доказалъ, и руки  
Изольды послѣ испытанья были  
Чисты и бѣлы, какъ слоновая кость!  
Тристанъ былъ высланъ, и извѣстный вамъ  
Съ нимъ договоръ мы заключили. Нынѣ  
Васъ, подписавшихъ договоръ, спрошу я:  
Когда Тристанъ его нарушить и  
Потайно возвратится въ Корнуэльсъ...

3-й баронъ.

Тогда намъ Богъ поможетъ.

4-й баронъ.

Но, когда  
Тристанъ нарушить договоръ и тѣмъ  
Подвергнетъ жизнь Изольды и свою  
Опасности...

5-й баронъ.

Но если такъ, король,  
Они и васъ и Бога обманули!

Маркъ.

Не правда-ли они и мнѣ, и Богу  
Солгали! И не надо больше мнѣ  
Бродить въ потьмахъ и въ слѣпотѣ своей  
Обидно натекаться! Вѣдь тогда  
Они солгали! И постель моя  
Была противна мнѣ, и жизнь моя  
Осмѣяна шутами, потому что

Тогда они солгали! Господа,  
Теперь приходитъ этотъ человѣкъ  
— Деновалинъ, я ненавижу васъ!—  
И говоритъ: Тристанъ нашъ договоръ  
Нарушилъ. (*Бароны вскакиваютъ*).

1-й баронъ.

Какъ такъ?

2-й баронъ.

Что ему извѣстно?

3-й баронъ.

Скажи, Деновалинъ!

Ганелунъ.

Рискуя жизнью,

Тристанъ нарушилъ договоръ...

5-й баронъ.

Не вѣрю.

4-й баронъ.

Извѣстно вамъ, что, будучи въ Арундѣ,  
Дочь Карка, короля, Тристанъ взялъ въ жены!

3-й баронъ.

Дай доказательствъ намъ, Деновалинъ!

Маркъ.

Терпѣнье, Господа. Онъ скажетъ все  
Передъ судомъ. Послать за королевой!

(*Слуга уходитъ*)

Динасъ.

Какъ вѣчно, Маркъ, торопись ты вѣрить  
Деновалину.



Маркъ.

Здѣсь не въ этомъ дѣло.  
Я только знать хочу одно? Она-ли  
Его сюда призвала, или нѣтъ?  
Все остальное знаю я, какъ знаю  
Конецъ игрѣ, гдѣ ставкой жизнь и честь!

Третья сцена.

*Слуга докладываетъ, Изольда входитъ въ залъ въ сопровожденіи  
Параниса, и останавливается въ глубинѣ. Бароны встаютъ.*

Слуга.

Изольда, королева!

Изольда (*спокойно, нѣжно*).

Вы меня  
Позвали... Говорите, Господа,  
Вотъ я пришла. Я здѣсь.

Маркъ (*дѣлаетъ шагъ къ ней, потомъ  
останавливается и медленно, не  
двигаясь, говоритъ*).

Динась, Изольда

Ирландская пусть ближе подойдетъ.

*(Изольда идетъ, не дожидаясь Динаса, на средину зала).*

*(Маркъ не мѣняя тона, громче).*

Динась, Изотъ Ирландская напротивъ  
Меня пусть сядетъ за столомъ.

Изольда.

О, Маркъ,  
Ты хочешь, чтобъ спросила я тебя,  
Откуда этотъ способъ обращаться  
Зачѣмъ его ты повторяешь дважды?

Въ Ирландіи не знала мужа я,  
Который бы съ женой такъ говорилъ.  
Я постою, коль это вамъ не въ тягость!  
*(Ни Маркъ, ни бароны не трогаются. Испуганно).*  
Никто ни слова мнѣ сказать не хочетъ?

Маркъ.

Вы, Господа, прошу, садитесь.  
*(Онъ выходитъ изъ-за стола. Паранисъ опускается на колѣни около Изольды, и она кладетъ ему на голову руку, точно на голову собаки).*

Изольда.

Маркъ,  
Меня позвали строго и сурово,  
Но я пришла. Всѣмъ сердцемъ я хотѣла  
Послушной быть тому, кто добръ со мной.  
Вы знаете, сколь тягостныя мысли  
Наводитъ на меня видъ этихъ стѣнъ  
И эти люди. Потому прошу васъ  
Отвѣтить мнѣ скорѣй, зачѣмъ я вамъ?

Маркъ *(непривѣтливо)*.

Зачѣмъ украдкой посланъ былъ Гавейнъ  
Изъ замка въ Тинтаель?

Изольда.

Нѣтъ, не украдкой,  
Онъ посланъ былъ открыто, Господинъ!  
Чужой корабль изъ-за моря приплылъ  
Съ купцами въ Тинтаель. Сюда позвать ихъ  
Хотѣла я, чтобъ выбрать изъ товаровъ  
Что мнѣ приглянется и будетъ нужно.

Маркъ.

Зачѣмъ, Изольда, было такъ спѣшить  
Звать торгашей, была ли крайность въ нихъ?  
Конечно, по дорогѣ мы забыли  
У водопоя всѣхъ пятнадцать муловъ  
До верху нагруженныхъ вашимъ платьемъ!  
Вы видите, я все отлично помню.

Изольда.

Нѣтъ, Господинъ, но замокъ Санктъ Лубинъ  
Такъ много мнѣ даетъ досуговъ скучныхъ,  
Въ покупкѣ развлеченья я искала.  
Вы знаете, какъ мнѣ пріятно рыться  
Въ вещахъ заморскихъ и рѣдкихъ.

*(Боязливо).*

Шуршанье шелка, золото, прошивокъ,  
Игра и блескъ камней, мѣха и ленты,  
Иголки, пряжки, пояса... все это  
Разглядывать, хвалить, руками трогать,  
Мнѣ, какъ ребенку, радость доставляетъ,  
Вы сами часто мнѣ забаву эту  
Дарили, зазывая продавцовъ.  
Что жъ васъ дивить, что я сама сегодня  
Рѣшилась это сдѣлать не спросившись?

Маркъ.

Конечно, это дѣлалъ я не разъ,  
Я самъ нуждаюсь часто въ нихъ. Всѣ эти  
Разносчики и торгаши отличный  
Народъ. Теперь мнѣ ясно все, Изольда.  
Они повсюду ходятъ хитры, ловки,  
Кто лучше вѣсти передасть!

Изоolda.

Ты, Маркъ,  
Несправедливъ ко мнѣ, но ты еще  
Несправедливѣе къ Гавейну и Брангенѣ:  
Освободи ихъ! Дѣлали они  
Лишь то, что я имъ приказала.

Маркъ (*пылко*).

Пускай изъ башни выпустятъ Гавейна  
И сводницу Брангену!

(*Слуга уходитъ*).

А теперь

Пускай Деновалинъ расскажетъ громко,  
Отчетливо свою намъ повѣсть. Вы  
Его послушайте. Рассказъ забавень.

(*Онъ садится на ступени трона и пристально смотритъ на Изольду.  
Деновалинъ отошелъ къ заднему узкому концу стола*).

Деновалинъ.

Сегодня утромъ былъ я въ Моруа,  
Когда туманъ еще скрывалъ деревья,  
И на одномъ изъ перекрестковъ встрѣтилъ  
Я всадника, сидѣвшаго въ сѣдлѣ  
Увѣренно и горделиво. Онъ,  
Казалось, не хотѣлъ, чтобъ кто-нибудь  
Его увидѣлъ. Тщательно бѣжалъ  
Онъ свѣта и прислушивался часто.  
Едва же моего коня онъ топотъ  
Услышалъ, тотчасъ же свернулъ въ чашу.  
Я поспѣшилъ за нимъ и очень скоро  
Приблизился настолько, сколько нужно,  
Чтобъ услышать протяжный крикъ мужчины.

Тогда я громко закричалъ, но тотчасъ  
Пришпорилъ онъ коня и, какъ олень  
Стрѣлой пронзенный, взвился добрый конь  
И въ даль помчался. Я скакалъ за нимъ.  
И честью рыцарской его просилъ  
Остановиться. Но не слушалъ онъ,  
И мчался въ даль. Тогда я крикнулъ звонко,  
Что именемъ Изольды Бѣлокурой  
Прошу его остановиться...

Изольда (*страстно и твердо*).

И

Тристанъ остановился!

(*Боязливо*).

Да? (*Умоляя*).

Скажите,

На этотъ зовъ Тристанъ остановился?

(*Порывисто*).

Я вамъ уста благословлю...

Маркъ (*глухо вскрикиваетъ*).

Изольда!

Изольда.

Я поцѣлую ваши руки, герцогъ,

Я...

Деновалинъ.

Кто сказалъ вамъ, госпожа Изольда,

Что это былъ Тристанъ изъ Лоннуа?

Изольда (*Голосъ ея звучитъ мучительно,  
порывисто и гордо*).

Я поцѣлую ваши руки, герцогъ

Деновалинъ, коль скажете вы мнѣ,

Что, Марка кровная родня, Тристанъ  
Остановился. Я бы огорчилась,  
Когда бы кровный рыцарь васъ бѣжалъ.  
Мнѣ было-бъ это горько и обидно,  
Вѣдь я считаю васъ почти собакой!

Деновалинъ. (*Страстно*).

Остановился ли Тристанъ, иль нѣтъ,  
Объ этомъ ничего я не скажу вамъ!

Изольда.

Обидно это, герцогъ! Господа,  
Съ тяжелой жалобой я на Тристана,  
Къ вамъ обращаюсь. Онъ нарушилъ слѣпо  
Нашъ договоръ и впуталъ противъ воли  
Меня, невинную, въ свою вину.

Маркъ (*сидя на ступеняхъ трона,  
стены*).

О какъ красно языкъ ирландки рыжей  
Слова подъ часъ нанизывать умѣтъ!  
У ней слова, что змѣи, такъ и вьются,  
Изъ подъ руки схватившей ускользя.  
У ней слова и ласковы и нѣжны,  
У ней слова обманчивы и жарки,  
У ней слова горды, какъ жеребцы,  
Что, ноздри раздувая, бьютъ копытомъ!  
У ней есть всѣ слова, слова, слова,  
Что годны для обмана.

(*Онъ подходитъ къ ней пылко*).

Посмотрите,

Какіе у нея глаза! глаза!

О, какъ они обманчивы. Все время,

Что здѣсь Изольда, я обмануть былъ  
Ея глазами и притворнымъ словомъ!

Изольда (*содрагаясь*),

А ваше слово женщинамъ тлетворно,  
Какъ дерзкія обьятія! Не скрою,  
Я изъ Ирландіи! Но тамъ въ словахъ,  
Какъ и въ дѣлахъ, блюсти умѣютъ мѣру.  
Тамъ гнѣвъ не станетъ властелиномъ мужа,  
Вотъ почему я не училась въ дѣтствѣ.  
Какъ защищаться отъ слѣпого гнѣва.

Маркъ.

Вотъ вамъ одно изъ гордыхъ словъ! Изольда  
Ирландская, вы подписали вашей  
Рукой и кровью этотъ договоръ?

Изольда.

Его я подписала... (*Закрывъ глаза*).

«И отнынѣ

Когда бъ ни показалъ щита съ гербомъ  
Въ предѣлахъ Корнвалиса мой любезный  
Племянникъ, господинъ Тристанъ, тотчасъ же  
Съ женой моей Изольдой Ирландской  
Онъ казни подлежить». Своею кровью  
Своей рукой я подписала.

Маркъ.

Герцогъ

Деновалинъ мнѣ клялся головой,  
Что моего племянника Тристана  
Изъ Лоннуа, онъ встрѣтилъ въ нашемъ краѣ.

Когда никто не возразить Изольда,  
Ирландская должна погибнуть смертью.

Динась (встаетъ).

Деновалину возражаю я.

Маркъ.

Динась Лиданскій!

Ганелунъ.

Вотъ поступокъ славный!

Динась.

И я сегодня встрѣтилъ челоуѣка  
Въ туманѣ утра, такъ же за Тристана  
Его я счелъ. Но такъ какъ въ Моруа  
Съ Востока въѣхалъ я, Деновалинъ-же  
По западной дорогѣ, а Лубинъ  
Лежитъ посерединѣ, то Тристанъ  
Должно быть, раздвоился, если онъ  
Въ одинъ и тотъ же часъ Деновалину  
И мнѣ дорогу пересѣкъ. Но такъ какъ  
Все это невозможно, то одинъ  
Изъ всадниковъ былъ не Тристанъ, и значитъ,  
Одинъ изъ насъ ошибся. Если же могъ  
Одинъ въ ошибку впасть, такъ можетъ быть,  
Ошиблись оба мы съ Деновалиномъ.

Маркъ.

Динась, когда-бъ тебя не зналъ я съ дѣтства,  
Я-бъ счелъ тебя сообщникомъ Изольды!  
Ужели и тебя она поймала,  
Притворной милостью и ложной клятвой,



Что за нее готовъ ты умереть?  
Опомнись! Мы съ тобою старики.  
Деновалинъ поклялся головой,  
Что онъ Тристана видѣлъ. Хорошенько  
Подумай раньше, чѣмъ поднять перчатку.

2-й баронъ.

И все же правъ Динасъ.

3-й баронъ.

Я съ нимъ согласенъ!

5-й баронъ.

Не можетъ быть, чтобъ два Тристана были  
Въ одномъ лѣсу заразъ.

Деновалинъ (*вспыливъ*).

Я, господа,

Поклялся головой, остерегитесь!

Ганелунъ.

Мнѣ кажется, что будетъ справедливо  
Казнить тогда лишь госпожу Изольду,  
Когда Тристана подлиннаго мы  
Найдемъ живымъ иль мертвымъ.

2-й баронъ.

Ганелунъ,

Вы правы.

3-й баронъ.

Всѣ стоятъ на томъ, король.

Изольда.

О, Боже мой! Довольно, господа!  
Такъ хладнокровно обсуждаютъ здѣсь

Должна-ль я умереть иль жить, какъ будто  
Я только звѣрь! Я крови благородной  
И я хочу, чтобъ родъ мой уважали,  
Коль не умѣютъ женщинъ уважать.  
Хочу—чтобъ тотъ часъ же меня пустили  
Въ мои покои, чтобъ не заставляли  
Меня стоять, какъ связаннаго звѣря.  
Супругъ мой Маркъ мнѣ можетъ передать  
Рѣшенье, принятое Вами. А теперь  
Я уйду.

Маркъ (*въ возрастающемъ гнѣвѣ*).

Послушайте ее!

Послушайте! Послушайте ее!  
И кто не бросится къ ея ногамъ,  
Не будетъ цѣловать ея слѣдовъ,  
Когда такія гордыя слова  
Она найти умѣетъ! Господа,  
Взгляните на нее! Какъ Божій міръ  
Она исполнена улыбкою и слезъ  
Когда она, мечтая улыбалась,  
Улыбкой блѣдною, какъ серебро,  
Иль лучезарной, такъ, что Божій свѣтъ  
Въ рукахъ Господнихъ ей въ отвѣтъ смѣялся,  
Улыбка та была не мнѣ! Когда  
На выгнутыхъ рѣсницахъ вдругъ дрожали,  
Какъ на цвѣтахъ стеклянная роса,  
Слезинки—вѣрьте мнѣ—онѣ дрожали  
Не для меня! Всегда средь ночи сладкой  
Незримый призракъ съ нами былъ; тотъ призракъ  
Былъ обликомъ Тристана и ему то

Она и слезы и улыбки слала  
 Душою вѣрной, а со мной лишь тѣло,  
 Лишенное души, лежало рядомъ,  
 Обманывая плачемъ и улыбкой.  
 Она умереть, сказали вы, когда  
 Найдутъ Тристана! Сколько же мгновений,  
 Мгновений драгоцѣнныхъ вы даете  
 Свободно плакать ей и улыбаться?  
 Кого она улыбкою и плачемъ  
 Не соблазнить и не обманеть?—Всѣхъ!  
 Меня, и васъ, и Бога. Потому то  
 Хочу я обратить ея улыбку  
 Въ рыданіе, а рыданье въ усмѣшку,  
 Въ смѣхъ безобразія, и всѣхъ избавить  
 Отъ женской хитрости Изольды. Если  
 Помилуютъ ее, тогда жену свою  
 Отдамъ я даромъ! Господа, надѣюсь,  
 На это я, супругъ ея законный,  
 Имѣю право? И сегодня въ полдень,  
 Когда отъ солнца золотыя косы  
 Ея еще сильнѣй позолотятся,  
 Я дамъ Изольду нищимъ и болящимъ  
 Лубина.

Динась.

Ты сошелъ съ ума, король!

Паранись.

О, королева!

Изольда.

Это ничего!

Ганелунъ.

Отъ скорби и отъ гнѣва вы сказали —  
Ужасное невысказанное слово!

1-й баронъ.

Опомнитесь!

2-й баронъ.

Безумный!

3-й баронъ.

Какъ позорно!

*(Маркъ, опускаясь на ступеньки трона, спиной къ баронамъ).*

Маркъ.

Пусть на дворъ нашъ въ полдень соберутся  
Всѣ нищіе, болящіе Лубина!

Динасъ.

Прощай, король, я расстаюсь съ тобой!

Ганелунъ.

Я тоже.

1-й баронъ.

Да и я...

2-й баронъ.

Мы всѣ уходимъ.

Маркъ *(поворачивая голову, почти смѣясь)*.

Никто со мной не остается!

Деновалинъ *(выступая)*.

Я!

Маркъ *(вспыливъ)*.

Прогнать его изъ замка моего.

Пусть бѣжитъ скорѣе, потому что

Его я крови жажду послѣ той  
Ужасной брачной ночи. Еслижъ Богъ  
Еще разъ приведетъ тебя съ доносомъ  
Умрешь ты дважды. Въ томъ клянусь!

Деновалинъ (*спокойно*).

Король,

Мой замокъ окруженъ стѣною крѣпкой.

Изоolda.

Какъ дикій гнѣвъ мужчину унижаетъ!  
Всегда столь мудрый, какъ теперь терзаемъ  
Ты гнѣвомъ злымъ! Дарованную жизнь  
Моимъ позоромъ ты задумалъ сдѣлать,  
И не навидѣть думаешь, бросая,  
Въ добычу коршунамъ любовь свою.  
Какъ ты ошибся, Маркъ! Мнѣ жаль тебя!  
Чтожъ руки мнѣ ломать? И съ горькимъ плачемъ  
Молить и унижаться? Я не знаю,  
Перенесла-ли хоть одна изъ дамъ  
Позоръ суда болящихъ. Не хочу я  
Теперь объ этомъ думать, потому что  
Непереносна дамѣ мысль такая.  
Но вамъ и Богу я хочу еще разъ  
Поклясться. Послѣ этой клятвы Богъ  
Поможетъ мнѣ иль бросить на съѣдѣнье  
Бродячимъ псамъ и коршунамъ Лубина!  
Клянусь, что никого всѣмъ сердцемъ  
Я не любила, кромѣ одного,  
Который взялъ меня въ свои объятя  
Когда еще я дѣвственной была,  
Какъ зимнимъ утромъ первый снѣгъ. И только

Ему въ любви я вѣрность сохранила  
Со всею пылкостью и лишь ему  
Я предалась ликующей душой  
И тѣломъ радостнымъ и полнымъ смѣха,  
Какъ утро вешнее. Его люблю я  
И никого другого, хоть меня  
Позорить, мучаетъ и предаетъ онъ.

Маркъ (*вскакивая*).

Кому я миль, спаси меня отъ клятвъ!

Деновалинъ (*поворачивается къ Изольдѣ  
спокойно*).

Къ себѣ въ покой, ведите королеву!

*Занавѣсъ.*

---

### ТРЕТІЙ АКТЪ.

Внутренній дворъ замка. На первомъ планѣ слѣва замковыя ворота. Въ глубинѣ, направо, надъ высокой и широкой лѣстницей, подъ колоннадой, дверь церкви. Налѣво ворота во внутренній дворъ замка. Между постройками стѣны, осѣненные большими деревьями. Путь между замкомъ и церковью устланъ коврами. Налѣво посрединѣ каменный колодезь. На заднемъ планѣ народъ, сдерживаемый тремя латниками. У подножія лѣстницы направо и налѣво по слугѣ.

#### Первая сцена.

1-й сторожевой.

Не напирайте!

2-й сторожевой.

Пропусти дѣтей.

Впередъ. Пускай стоятъ. Куда опять залѣзъ!

1-й сторожевой (*осаживаетъ ребенка въ  
толпу*).

А ну, сынокъ, я проведу черту

Здѣсь по песку и если переступишь,

Я такъ хвачу мечемъ, что стануть ноги  
Лепешками (*хохотъ*).

1-я дѣвушка.

Ой, ой!

2-я дѣвушка.

Ты пекаръ, что-ли?

1-й сторожевой (*поднимаетъ руку въ пан-  
цырной перчаткѣ*).

Не помѣсиль-ли и тебя, какъ тѣсто! (*Хохотъ*).

Парень.

Потише вы, глашатая не слышно.

1-я дѣвушка.

Съ утра кричитъ онъ и морозъ по кожѣ  
Отъ крика продираетъ.

Парень.

Тише!

1-я дѣвушка.

Вотъ!

Голосъ глашатая (*далекій и заглушенный*).

Сегодня въ полдень будетъ отдана  
Болящимъ бѣлокурая Изольда  
За то, что измѣнила королю.  
Тристанъ изъ Лоннуа, когда-то бывший  
Ея любовникомъ, свой договоръ  
Нарушилъ съ королемъ и въ королевство  
Вступилъ. Кто королю его доставить  
Живымъ иль мертвымъ, сотню золотыхъ  
Отъ короля получить за труды.

АКТЪ 3, сц. 1.

Король желаетъ, чтобъ всѣмъ въ Лубинѣ  
Извѣстнымъ стало это. Слушай всѣ!

Ребенокъ.

Мнѣ страшно! Онъ придетъ сюда, отецъ?

1-я дѣвушка.

Я помню наизусть, а все кричитъ онъ.

Мужчина.

Пускай себѣ кричитъ.

Другой.

Тристанъ лисица!

Пускай капканъ поставятъ, а не то  
Онъ такъ царапнетъ ихъ, что не забудутъ  
Во вѣкъ!

1-я дѣвушка.

О, благородный господинъ,  
Тристанъ! Могла-бъ, такъ спрятала-бъ тебя!

2-я дѣвушка.

Поближе бы взглянуть на королеву.

3-я дѣвушка.

И мнѣ.

4-я дѣвушка.

Я подъ ноги цвѣтовъ ей брошу,  
Когда она поидетъ.

1-я дѣвушка.

Разъ мой отецъ

Для королевы дѣлалъ туфли. Были  
Они изъ шелка бѣлаго съ отдѣлкой красной  
И золотою пряжкой на каждой.



Онъ говорилъ, что ноги у нея  
Такъ нѣжны, такъ бѣлы, стройны и узки,  
Какъ ноги Богоматери въ притворѣ  
Собора въ Тинтаелѣ.

4-я дѣвушка.

Ахъ, бѣдняжка!

Старуха.

Вотъ и смотри, куда ее свели  
Красивыя-то ноги!

3-й сторожевой (*парню, влѣзшему на стѣну*).

Ты тамъ! Слѣзь!

Стѣна съ утесомъ, добрыя сто сажень,  
Слетишь, такъ тамъ кричи, ужъ не кричи.

Парень.

Хочу отсюда посмотрѣть болящихъ.

2-й парень.

Полѣзу-ка и я къ тебѣ.

3-й парень.

И я.

1-й сторожевой.

Не будетъ никого здѣсь, какъ Изольду  
Болящимъ приведутъ. Позволилъ это  
Ей самъ король.—А вы пойдете въ церковь!

Мужчина.

Никто смотрѣть не будетъ?

2-й парень.

Чортъ возьми!

Зачѣмъ же я тогда взобрался въ замокъ!

Женщина (*возбужденно*).

Стыдись, собака, хочешь ты смотрѣть  
На то, о чемъ подумать страшно? Тьфу!  
За низкую такую похотливость  
Тебя бы Густенду скормить на ужинъ.

2-й сторожевой.

Эй, не бранись!

1-я дѣвушка.

Бѣдняжка королева!

Маркъ слишкомъ строгъ съ ней.

Мужчина.

Вѣдь она ему

Рога наставила, дѣвичка.

Старуха.

Вотъ онъ

И колетъ острыми рогами!

Молодой пастухъ.

Правда,

Что госпожа Изольда такъ прекрасна,  
Какъ говорятъ въ странѣ?

1-я дѣвушка.

Ты королевы

Не видалъ?

Молодой пастухъ.

Никогда.

1-я дѣвушка.

Онъ королевы

Не видѣлъ!

Парень.

Слушайте, вотъ челоувѣкъ,  
Который королевы не видалъ.

Голосъ.

Кто онъ?

1-й сторожевой.

Скажи-ка, паренекъ, гдѣ былъ ты,  
Когда она стояла на кострѣ?

1-я дѣвушка.

Красавица. Вся голая.

Другая.

А все

За то что полюбила.

Парень.

Всѣ тогда

Ее видали.

Молодой пастухъ.

Видѣлъ бы и я,  
Да въ Тостѣ задержался!

Женщина.

Вотъ что, братецъ,  
Впередъ его пусти, пусть на Изольду  
Насмотрится, покуда воронье  
Ее еще не растерзало.

1-й сторожевой.

Слушай,

Ты королевы не видалъ, такъ встань  
У лѣстницы.

Молодой пастухъ.

Спасибо!

Слуга (*тянетъ его къ себѣ*).

Вотъ сюда.

Голосъ.

Вонъ слуги!

Ребенокъ.

Подними, отецъ!

Голосъ.

Потише!

Вторая сцена.

*Слуги проходятъ въ церковь. Церковная дверь остается открытой.*

1-я дѣвушка.

Кто королеву поведетъ, Гилень?

1-й сторожевой.

Палачъ. И самъ король.

1-я дѣвушка.

Бѣдняжка.

Старуха.

Плачешь?

*(Проносятъ Распятіе).*

Старикъ.

На крестъ перекрестись.

Молодой пастухъ (*тянется такъ, что черезъ дворъ видитъ галерею замка*).

Вотъ идетъ.

Какъ хороша-то! Чисто Ангель Божій.

Слуга.

Нѣтъ, это только дама ихъ, Гиммела.

*(Гиммела проходитъ).*

2-й сторожевой.

Не лѣзь впередъ.

Молодой пастухъ.

А вотъ она! Что лань!

Да лучше, чѣмъ Гиммела. Какъ пойдеть,

Возьму и встану на колѣни. Очень

Ужъ хороша она, красивѣй лилій.

Слуга.

Постой еще немного, это только

Брангена, вѣрная ея служанка.

*(Брангена проходитъ).*

Молодой пастухъ.

Прекрасна и она. Ужели можно

Еще прекраснѣй быть! Какъ много въ замкѣ

У Марка короля красивыхъ женщинъ!

Такихъ красивыхъ дамъ я не видалъ,

Въ горахъ у насъ вѣдь нѣту дамъ. А эта...

Упало солнце... Боже!.. Что за блескъ!

*(Онъ падаетъ на колѣни).*

Слуга. *(Тихо).*

Теперь она!

*Изольда босая, въ пурпурномъ плащѣ, идетъ между королемъ и палачомъ. Паранисъ слѣдуетъ за ней. Народъ частью падаетъ на колѣни.*

Молодой пастухъ.

О, госпожа Изольда!

О, бѣлокурая.

1-я дѣвушка.  
Красотка наша!

Другая.  
О, госпожа Изольда, улыбнись намъ  
Еще хоть разъ!

*(Раздается звукъ трещотки. Изъ-за колонны выходитъ болящій. Его бородатое лицо полускрыто капюшономъ плаща. Народъ въ ужасѣ отодвигается назадъ. Шествіе останавливается. Болящій склоняется передъ Изольдой такъ низко, что почти достаетъ лбомъ земли).*

Голосъ.  
Болящій!

1-я дѣвушка.  
Матерь Божья!  
Другая.

Откуда онъ?

Третья.  
Онъ прятался досель!

Маркъ *(медленно)*.

Пришелъ ты слишкомъ рано, другъ.  
*(Болящій скрывается вбокъ за лѣстницу. Шествіе идетъ въ церковь, гдѣ начинаетъ играть органъ. Слуги и народъ примыкаютъ къ шествію).*

1-я дѣвушка *(закрывая лицо руками)*.

Бѣдняжка  
Изольда королева!

Другая.

Словно мраморъ,  
Была блѣдна и холодна она!

Третья.

Она ни разу не открыла глазъ,  
Идя путемъ тяжелымъ.

4-я дѣвушка.

Не хотѣла

Она смотрѣть.

1-я дѣвушка.

Фу! Какъ не стыдно Марку  
Ее позорить!

2-й сторожевой.

Эй, поторопитесь!

Всѣмъ нужно въ церковь.

1-й сторожевой (*пастуху, облокотившемуся  
на лѣстницу*).

Просыпайся, парень.

Пора идти молиться. Проходи.

Пастухъ.

Вблизи я видѣлъ солнце.

1-я дѣвушка.

Я хочу

Всѣмъ сердцемъ помолиться за Изольду.

2-я дѣвушка.

Мы всѣ помолимся, а короля

Мы проклянемъ.

3-й сторожевой

Потише, дѣвка! Живо,

Не отставай.

1-й сторожевой.

Болящіе идутъ.

3-й сторожевой.

Платочекъ потеряла.

1-я дѣвушка.

Благодарствуй.

1-й сторожевой (береть старика подъ руку).

Держись-ка за меня, старикъ. Да крѣпче.

Пойдемъ.

*(Двери церкви закрываются. Сцена на мигъ пустѣетъ, звуки органа растутъ и слышится пѣніе. Потомъ въ два пріема, сперва дальше, потомъ ближе, слышится ритмическій трескъ трещетокъ болящихъ).*

### Третья сцена.

*(Болящіе вступаютъ во дворъ. Одичалый сбродъ въ пестрыхъ лохмотьяхъ: плащи съ капюшонами, всѣ въ складкахъ, безъ рукавовъ. Длинные палки, костыли, цвѣтныя платки вокругъ темныхъ лбовъ, загорѣлыя лица. Бѣлыя, какъ лунь, волосы, развѣвающіеся и стриженныя волосы, голыя руки, босыя ноги. Пестрая, объединенная общимъ недугомъ, толпа. Они чувствуютъ себя робко и стараются заглушить свои голоса).*

Ивейнъ (первый вступаетъ во дворъ и пропускаетъ мимо себя болящихъ).

Входите, всѣ давно ужъ въ церкви.

Болящій.

Здѣсь кошка словить птичку.



Молодой болящій (*въ вѣнкѣ изъ двухъ-трехъ красныхъ цвѣт-ковъ на черныхъ волосахъ*).

Хо, хо, хо!

Ивейнъ.

Потише, не мѣшайте службѣ, тише!

Старикъ болящій (*разслабленный, на костыляхъ, тономъ глашатая, нараспѣвъ*).

Супругу короля Изольду нынче  
Лубинскимъ прокаженнымъ отдадутъ.  
Такъ говорилъ глашатай.

Молодой болящій.

Братецъ! Братецъ!

Братъ, попляши со мной, вѣдь я женихъ!

Старый болящій (*тѣмъ же тономъ*).

Изольда...

*(Каждый разъ, какъ старикъ заговариваетъ, остальные цыкаютъ на него, чтобы онъ замолчалъ).*

Молодой болящій (*толкаетъ его*).

Дурень!

*(Къ четвертому болящему).*

Попляши!

4-й болящій.

Пусти!

Сырую рѣпу за обѣдомъ жрать,  
А ночью съ королевой спать...  
Смѣшно!

Рыжій болящій.

Маркъ долженъ намъ вина поставить  
На свадьбу!

Молодой болящій (танцуя).  
Спляшемъ, братья, спляшемъ, братья!

6-й болящій.

Я буду, глядя на нее, хмелѣть.

Молодой болящій.  
Пляши, пляши со мной, любезный братецъ!

Ивейнъ (приходитъ отъ воротъ).  
Потише, господа. Въ порядкѣ станьте  
Напротивъ лѣстницы, чтобъ видѣть намъ,  
Какъ выведетъ ее палачъ!

Молодой болящій.  
Не стану

Стоять!

Ивейнъ.  
Тогда на корточкахъ ползи,  
Какъ жаба.

7-й болящій.  
Бѣлокурая Изольда,  
Невѣста короля и прокаженныхъ!

Рыжій болящій.  
Вотъ имя ей теперь...

Старикъ болящій.  
Изольда нынче...

8-й болящій.  
Я буду съ ней по воскресеньямъ утромъ.

1-й болящій.  
Я вечеромъ.

Рыжій болящій.

Я первый буду съ ней.

6-й болящій.

Нѣтъ, первымъ будетъ Ивейнъ, нашъ король.

Молодой болящій (*рыжему болящему*).

Кто? Ты?!

9-й болящій.

Да кто ты, рыжій оборванецъ?!

10-й болящій,

Онъ хочетъ приручить Изольду, братцы.

1-й болящій.

Ударь его по рожѣ.

Молодой болящій.

Я, друзья,

Хочу ее сейчасъ, я весь горю!

Ивейнъ.

Палачъ васъ выдеретъ за вашъ галдежъ.

Рыжій болящій.

Я изувѣчу всѣхъ васъ, если вы

Мнѣ не дадите, хоть недѣлю съ ней

Нацѣловаться.

Ивейнъ.

Что кричишь, пѣтухъ!

Я первый, а потомъ мы бросимъ жребій.

11-й болящій.

Да, бросимъ жребій.

Рыжій болящій.

Сцапай вась проказа!

4-й болящій.

Ужъ сцапала! Бросайте жребій!

6-й болящій.

Жребій!

Старикъ болящій.

Пускай сперва поставитъ мнѣ заплатки.

4-й болящій (*рветъ платокъ*).

Я жребья рву.

1-й болящій,

Въ моемъ плащѣ. Идемъ!

*(Всѣ обступаютъ его. Пришлый болящій изъ тѣни колоннъ выходитъ на лѣстницу).*

12-й болящій.

Вонъ тамъ еще одинъ!

Рыжій болящій.

Гдѣ?

6-й болящій.

Вонъ напротивъ.

10-й болящій.

Кто онъ?

9-й болящій.

Гляди-ка!

Молодой болящій (*идетъ къ лѣстницѣ*).

Кто ты?

Ивейнъ.

Говори!

Ты, какъ и мы, болящій?

Молодой болящій.

Ты зачѣмъ къ намъ?

Старикъ болящій (*пришлому*).

Изольда, королевская супруга

Сегодня...

Рыжій болящій.

Цыць, ты дьяволь!

Ивейнъ.

Отвѣчай!

Я—Ивейнъ, предводитель прокаженныхъ,

Чего тебѣ?

*(Пришлый болящій бросаетъ имъ деньги)*

1-й болящій (*подскакиваетъ съ другими къ деньгамъ*).

Ого!

10-й болящій.

Бросаетъ деньги!

Пришлый болящій.

Болящій изъ Карэша я и съ вами

Хочу пожить въ Лубинѣ.

4-й болящій.

Ты пронюхалъ

Навѣрно про птичку, милый другъ?

Рыжій болящій.

Мы никого къ себѣ не принимаемъ.

9-й болящій.

Ступай назадъ.

11-й болящій.

Есть деньги у тебя?

Пришлый болящій (*поднимаетъ кверху кошелекъ*).

Его подѣлитъ Ивейнъ между вами,  
Когда меня вы примете.

12-й болящій.

Богатый

Воришка!

1-й болящій.

Оставайся!

4-й болящій.

Все равно мнѣ.

Однимъ ли больше или меньше, право!

Ивейнъ.

Ну, такъ спускайся къ намъ. Какъ звать тебя?  
(*Пришлый болящій сходитъ съ лѣстницы*).

7-й болящій.

Какъ ты высокъ. Когда мнѣ пригрозитъ  
Годвинъ—побей его!

Молодой болящій.

Какъ звать тебя?

Пришлый болящій.

Зови меня Печальнымъ. Вотъ мнѣ имя.

Ивейнъ.

Иди, Печальный, становись. Недолго  
Намъ ждаты жены своей осталосьъ.

6-й болящій (*пришлomu*).

Маркъ,

Король нашъ добрый, насъ дарить женой.

Старикъ болящій (*тѣмъ же тономъ*).

Кричалъ глашатай, что сегодня въ полдень  
Супруга короля Изольда будетъ  
Дана въ подарокъ...

Ивейнъ.

Тише ты, старикъ!

Дадимъ имъ знакъ трещетками своими.

(*Они трещатъ*).

12-й.

Ворота!

Молодой.

Замолчи! Она выходитъ.

Ивейнъ.

Молчите всѣ!

Четвертая сцена.

(*Дверь церкви пріотворяется. Палачъ выводитъ Изольду. Пришлый болящій падаетъ на колѣни и склоняется до земли*).

Молодой болящій.

Мы станемъ на колѣни.

(*Нѣсколько болящихъ становится на колѣни. Палачъ снимаетъ съ Изольды корону и плащъ. Она стоитъ неподвижно, закрывъ глаза нагая, скрытая своими длинными бѣлокурыми волосами*).

Палачъ (*цѣлуя ей ноги*).

Прости мнѣ, ради Бога, королева!

(*Онъ уходитъ въ церковную дверь. Органъ въ тишинѣ звучитъ сильнѣе*).

Ивейнъ.

Мы нищіе—болящіе Лубина,

А вы, по повелѣнію короля,

Невѣста намъ. Сойдите, чтобы мы...

(*Пришлый болящій порывисто поднимается съ колѣнъ и поворачивается къ болящимъ*).

Пришлый болящій.

Кто говоритъ? Кто смѣетъ говорить?

Отребе, коршуны, собаки, прочь!

Еще хоть слово, всѣхъ я растопчу,

Всѣхъ размечу! Чего вамъ нужно, псы!

(*Онъ бросаетъ имъ деньги, за которыми тянутся только немногіе*).

Вотъ вамъ! Ступайте прочь, собаки!

Молодой (*Хочетъ подойти къ нему,  
Ивейнъ удерживаетъ его*).

Ты?!

Ивейнъ.

Кто ты, что смѣешь насъ такъ грубо звать!

10 - й.

Молчи! Не то молчать заставитъ Ивейнъ.

8 - й.

Онъ сильный, онъ былъ герцогомъ когда-то!

Пришлый болящій.

Вы не уйдете?



1 - й.

Королева—наша:

Рыжій (*Суеъ Ивейну палку*).

Убей бродягу, Ивейнъ!

7 - й.

Ну-ка, Ивейнъ!

*(Пришлый болящій вырываетъ у разслабленнаго старика костыль, такъ что тотъ падаетъ, повергаетъ Ивейна на землю и бросается въ толпу, разя страшными ударами направо и налево. Въ лѣвой рукѣ у него мечъ, раньше закрытый плащомъ, но онъ не прибѣгаетъ къ нему. И сейчасъ остальные болящіе говорятъ, глухо отъ удивленія и ужаса)*

Пришлый болящій.

Вотъ вамъ и Ивейнъ. Прочь собаки!

Старикъ.

Ай!

10 - й.

Онъ Ивейна убилъ!

4 - й.

Держи его!

7 - й.

За горло, рыжій! Сзади я схвачу!

*(Пришлый болящій повергаетъ рыжаго ударомъ костыля).*

Рыжій.

Ой! Ай!

Пришлый болящій.

Вотъ вамъ и рыжій!

4 - й.

Удирайте!

Онъ вынулъ мечъ!

5 - й.

Ай!

Старикъ.

Братцы, удирай!

6-й (*побитый*).

Ой!

Пришлый болящій.

Прочь!

7 - й.

Ай!

*(Нѣсколько убогихъ пробуютъ бѣжать, таща за собой побитыхъ).*

Молодой болящій.

Ивейна захватимъ, братцы,

1 - й.

И Годвина, скорѣй берись!

II - й (*побитый*).

Ой! Ай!

Пришлый болящій (*прогоняетъ всю толпу  
къ выходу*).

Въ свои собачьи конуры бѣгите.

Запрячьтесь тамъ.

7 - й (*побитый*).

Ай Вельзевуль!

10 - й.

Самъ чортъ!

9 - й.

Пусти!

12 - й.

Бѣжимъ!

6 - й.

Король тебя накажетъ!

Пришлый (*бросаетъ имъ въ догонку  
костыль*).

Ужъ захватите и костыль, собаки!

Голоса болящихъ (*извнѣ*).

Ой, ой! Скорѣй бѣжимъ!

Пятая сцена.

*Пришлый болящій, у котораго во время схватки свалился капюшонъ, подходит быстрыми шагами къ лѣстницѣ. Голова его перевязана узко сложеннымъ платкомъ, Изольда, закрывъ глаза, неподвижно стоитъ наверху.*

Пришлый болящій.

Изольда!

(*Боязливо удивленно и огорченно*).

Изоть!

Изольда (*содрагаясь, опускаетъ голову  
на грудь, закрывъ глаза, мед-  
ленно и тяжело*).

Ты звѣрь! ты звѣрь! ты звѣрь!

Пришлый болящій.

Я васъ зову,

Изольда!

Изольда (*быстро, торопливо, точно желая покрыть себя словами*).

Я прошу, не говори.  
Ни слова. Звѣрь! Когда въ тебѣ осталось  
Хоть капля человѣческаго чувства  
Убей. Но ничего не говори!

Пришлый болящій (*Растерянно*).

Изольда!  
(*Онъ падаетъ на колѣни передъ лѣстницей и такъ и остается*).

Изольда.

Замолчи! Не говори!  
И молча убивай! Иголки даже  
Мнѣ не оставили, чтобъ заколоться.  
Взгляни, я, какъ послѣдняя служанка,  
Въ ногахъ валяюсь, умоляя. Звѣрь!  
Убей! Благословлю тебя за это!

Пришлый болящій.

Изольда, вы не любите Тристана,  
Когда-то друга вашего?

Изольда (*на мигъ пристально смотритъ на него*).

Какъ? Звѣрь!  
Ты говоришь, и глазъ съ меня не сводишь.  
Накажетъ Богъ тебя за то, что ты  
Убить меня не хочешь.

Пришлый болящій (*Отчаянно вскрикивая*).

Пробудитесь!  
О золотая! Васъ Тристанъ зоветъ.

Изольда.

Насмѣшками меня измучить хочешь,  
Потомъ убить! Вѣдь ты убьешь меня,  
Когда наскучеть издѣваться? Ближе  
Не подойдешь?

Пришлый болящій.

Изольда, пробудитесь,  
Скажите, заклинаю васъ: Тристана  
Еще вы любите?

Изольда.

Онъ былъ мнѣ другомъ!  
Но этимъ именемъ меня не мучай!  
Его любила я и потому то  
Стою передъ тобой! Убей-же!

Пришлый болящій (*спѣшить къ лѣстницѣ*).

Изотъ! Я...

(*Побѣждая себя*).

Посланъ я Тристаномъ, вашимъ другомъ,  
Любимымъ вами.

Изольда (*гнѣвно*).

Хочешь опозорить  
Итакъ ужъ опозоренную, звѣрь!

Пришлый болящій.

Я васъ хочу спасти. Любовь къ Тристану  
Еще осталась въ васъ?

Изольда (*спускается на нѣсколько ступенекъ, медленно и значительно*).

Ты говоришь,  
Тристаномъ посланъ? Ты пожалуй долженъ  
Свести меня къ нему. (*Раздраженно*). Твой господинъ  
Меня заморскимъ дивомъ хочетъ свести  
Своей женѣ?

(*Пришлый закрываетъ лицо руками*).

Должна сидѣть я въ клѣткѣ,  
Смотрѣть, какъ онъ ее цѣлуетъ, какъ  
Ее зоветъ Изольдой. Онъ подумалъ  
Объ этомъ, господинъ твой? Иль его  
Изольдѣ Бѣлоручкѣ захотѣлось  
Изъ косъ Изольды Бѣлокурой сдѣлать  
Себѣ подушку для ночей любви?  
Какою странной похотью зажегся  
Ко мнѣ Тристанъ, что шлетъ пословъ онъ? Или  
Въ одну постель съ женой своей Изольдой  
Меня положить онъ и будетъ ночью  
Объихъ насъ ласкать? Твой господинъ  
Куда былъ цѣломудреннѣе раньше.

(*Страстно*).

Ну, убивай, ну убивай-же! Звѣрь,  
Нѣтъ, силы ждать.

Пришлый болящій.

...Не знаете меня вы?

Изольда.

Откуда знать мнѣ, гдѣ и какъ тебя  
Онъ нанялъ, господинъ Тристанъ? Быть можетъ

Когда отъ рыцаря бѣжалъ, его  
Окликнувшего именемъ Изольды.

Пришлый болящій.

Изольда, не срами его. Тристанъ  
По первому остановился зову.

Изольда (*въ страстномъ гнѣвѣ*).

Остановился онъ? Такъ значитъ Бѣлоручка  
Изольда тоже не жена ему?  
Мнѣ все приснилось, я во снѣ вздыхала,  
Во снѣ я плакала при этой вѣсти!

Пришлый болящій.

Имѣй къ Тристану жалость, о Изольда!

Изольда (*спускается еще на нѣсколько ступеней, пристально смотритъ на него и испытывая говоритъ*):

Ты что—одинъ изъ слугъ его? Ты былъ  
При немъ, когда онъ былъ мнѣ вѣренъ? Сталь ты  
Болящимъ послѣ свадебной поѣздки?  
Такъ и рыдай о немъ, болящій звѣрь!  
Тебя не знаю! Если-бъ самъ Тристанъ  
Твой господинъ, любимый мною когда-то,  
И въ юности меня любившій, сталъ  
Какъ ты передо мной и говорилъ,  
Какъ ты со мной—его-бъ я не узнала  
Въ той малодушной и трусливой маскѣ,  
Что съ той поры надѣлъ онъ на себя.  
Онъ заболѣлъ измѣной, какъ проказой.

Скажи ему, что эту маску такъ-же  
Я горячо и сладко ненавижу,  
Какъ нѣкогда его любила! Богъ  
Его накажетъ!

Пришлый болящій.

Богъ его, Изольда,  
Уже наказаль и судорожно бьется  
Его душа передъ тобой!

Изольда.

Конечно  
Его душа больна! А это плохо,  
Когда душа заражена проказой.  
Тристана ненавижу я!

Пришлый болящій (*вскакивая*).

Изольда!

Изольда (*дико*).

Ты хочешь коршуновъ позвать. Зови!  
Въ ихъ руки гнойныя сама отдамся  
Лишь только-бъ избѣжать души Тристана,  
Болящей, прокаженной, что меня  
Предательствомъ позорнымъ осквернила.

Пришлый болящій.

Богъ, помоги ему! Онъ любитъ васъ  
На жизнь и смерть, Изольда!

(*Онъ бросается къ выходу*).



Голосъ Деновалина.

Никого

Не выпускать изъ замка! Мостъ поднять!  
Ворота на запоръ! Собаку я  
Бродячую словлю! *(Изольда трепеща бѣжитъ и падаетъ).*

Пришлый болящій.

Деновалинъ!

Изольда, недругъ нашъ Деновалинъ!  
Прикройте наготу свою плащемъ.  
*(Онъ накрываетъ ее плащемъ и низко нагибается къ ней).*  
Изольда, милая! Его убью я,  
Потомъ себя!

*(Входитъ Деновалинъ).*

Деновалинъ.

Эй! Кто ты, пришлый песь,  
Какъ смѣлъ ты королевскій приговоръ  
Нарушить!

Пришлый болящій *(онъ сталь на край  
колодца).*

Ужъ теперь, Деновалинъ,  
Ты отъ меня не убѣжишь! Держись!

*(Онъ прыгаетъ на Деновалина, повергаетъ его и, вскочивъ на стѣну,  
стоитъ тамъ въ распахнувшейся одеждѣ болящаго, сіяя на яркомъ  
солнцѣ серебряной кольчугой).*

Деновалинъ.

Тристанъ изъ Лоннуа!

Пришлый болящій (*срываетъ повязку съ головы*).

Ты по удару

Узналъ его! Прости мнѣ Богъ!

*(Онъ прыгаетъ со стѣны. Сцена на время остается пустой. Звуки органа растутъ. Потомъ открываются двери. Двое слугъ выходятъ и становятся на лѣстницѣ. Изъ церкви выходятъ понемногу).*

### Шестая сцена.

1-й слуга (*тихо сдавленно*).

Ты плачешь?

2-й слуга.

Чего стыдиться мнѣ? Всѣ плачутъ, только  
Король не плачетъ. Даже камни плачутъ!

1-й слуга.

Объ этомъ думать страшно

2-й слуга.

Проходите,

Чтобъ намъ къ ѣдѣ поспѣть.

1-я дѣвушка.

Слыхали вы,

Какъ будто слабый крикъ?

2-я дѣвушка.

Вотъ королева

Лежить.

3-я дѣвушка.

Они ее убили, Боже!

*(Подбѣгаютъ слуги).*

1-й слуга.

Изольда!

2-й слуга.

Боже!

1-й слуга.

Короля зовите!

Мужчина.

Она не дышетъ.

3-я дѣвушка.

Вотъ еще одинъ.

1-й слуга (*Подбѣгаетъ*).

Деновалинъ убить!

Голосъ.

Кто? Кто?

1-й слуга.

Въ крови онъ

И неподвиженъ!

Паранисъ (*подбѣгаетъ и бросается къ Изольдѣ*).

Боже, королева!

1-й слуга (*хочетъ его отвести*).

Уйди!

Паранисъ.

Позволь мнѣ здѣсь остаться, я  
Всегда стоялъ предъ нею на колѣняхъ!  
О, Госпожа Изольда, какъ блѣдны вы!  
Но посмотрите—королева дышетъ!

2-й слуга.

Изольда дышетъ!

Паранисъ.

Да, она жива!

1-я дѣвушка.

Такъ закричите-жъ всѣмъ, чтобъ всѣ пришли!  
Жива!

Рыцарь.

Чего кричите вы?

Парень.

Изольду

Болящіе не тронули.

2-й слуга.

Кричи же!

Мужчина.

Посторонитесь! Вотъ идетъ король!

*(Маркъ сходитъ съ лѣстницы и неподвижно останавливается на  
серединѣ ея).*

1-й слуга.

Король нашъ Маркъ. Здѣсь Госпожа Изольда  
Въ глубокомъ забытїи лежитъ. Она  
Еще жива.

2-й слуга.

Здѣсь недалеко герцогъ  
Деновалинъ. Онъ мертвъ.

*(Маркъ прислонился къ колоннѣ и пристально смотритъ внизъ. Народъ  
толпится за нимъ въ дверяхъ церкви)*

Гимелла.

Что тутъ случилось?

Парень (*кричитъ*).

Болящiе не тронули Изольды.

1-я дѣвушка (*Гимеллѣ*).

Вонъ тамъ она.

Мужчина.

Нетронута, чиста.

Женщина.

Случилось чудо здѣсь.

1-я дѣвушка.

Большое чудо,

Господень приговоръ!

Гимелла.

Смотрите, къ ней

Никто не прикоснулся.

Голосъ.

Спитъ она?

Мужчина,

И чей-то плащъ наброшенъ на нее.

Пастухъ (*кричитъ*).

Повѣсить въ церкви надо этотъ плащъ.

1-я дѣвушка.

Идетъ Брангена! Плачетъ и смѣется.

Брангена (*нагибаясь надъ Изольдой, тихо*).

О, Госпожа, любимая, Изольда,

Мнѣ довѣрявшая!

Гимелла.

Изольда дышетъ  
Такъ глубоко и трепетно, какъ дѣти  
Больные, въ полночь мучимыя бредомъ.

1-й слуга.

Я побѣгу къ воротамъ и спрошу  
У стражи, не видали ли они,  
Какъ это чудо чудное случилось?

Маркъ *(вскрикиваетъ)*.

Кто станетъ спрашивать, распну!  
*(Всѣ лица поворачиваются къ нему и группы застываютъ, охваченныя ужасомъ. Маркъ говоритъ твердо и спокойно)*.

Что, здѣсь

Динась Лиданскій?

1-й слуга.

Господинъ Динась  
Еще поутру выѣхалъ изъ замка.

Маркъ.

Деновалинъ былъ раненъ въ грудь иль въ спину?

1-й слуга.

Онъ раненъ въ горло. Рана такъ узка  
И глубока, какъ будто между шлемомъ  
И панцыремъ онъ молніей пронзенъ.

Голоса.

Послушайте, за лживость показаній  
Богъ молніей пронзилъ Деновалина.

Маркъ.

Пускай палачъ съ него dospѣхи сниметь  
И въ оружейную мою повѣситъ,  
Чтобъ были на виду они. А тѣло  
Пускай на выгонъ стащутъ лошадьми  
И тамъ оставятъ. Гдѣ лежитъ Изольда?

*(Толпа около разступается. Маркъ смотритъ сверху на тѣло и говоритъ твердо, медленно и торжественно).*

Маркъ.

Пусть на плащѣ снесутъ Изольду въ замокъ,  
Пускай ее на мягкія подушки  
Положатъ, пусть вокругъ нея цвѣты  
Поставятъ, ароматами покровы  
Пусть умятятъ! Склонитесь передъ нею,  
Ея слова благоговѣйно чтите,  
Съ ней Божья милость.—Господомъ она  
Любима!

*(Почти крича).*

Если-жъ кто ее увидитъ  
На ложѣ у Тристана, если кто  
Объ этомъ скажетъ мнѣ, того убью я  
И трупъ его оставлю гнить. Теперь  
Пускай коня сѣдлаютъ, чтобы мнѣ  
Найти Динаса, друга моего!

*Занавѣсъ.*

## ЧЕТВЕРТЫЙ АКТЪ.

Большой сводчатый залъ замка. На срединѣ лѣвой стѣны широкая деревянная лѣстница. На задней стѣнѣ, налѣво, створчатыя окна, направо — широкая желѣзная рѣшетка, сквозь которую виденъ дворъ замка, залитый луной. Вдоль правой стѣны высѣченная изъ камня скамья, прерванная посерединѣ каминомъ. Ближе къ рампѣ надъ ней высокое стрѣльчатое окно. У заднихъ оконъ столъ, за которымъ Динасъ, Ганелунъ, 1-й и 2-й бароны играютъ въ шахматы. Впереди столъ и ларь съ разставленными на немъ шахматными досками. Столъ у каменной скамьи стоитъ на возвышеніи, оканчивающемся сзади перилами. Возвышеніе покрыто коврами. Кравчіе берутъ изъ шкафа, стоящаго налѣво у лѣстницы, кубки съ виномъ и ставятъ ихъ передъ игроками. У стола, что на возвышеніи, лежитъ Огринъ, королевскій шутъ, и спитъ. Свѣтильники льютъ тусклый свѣтъ. Нѣкоторое время играющіе молчатъ.

### Первая сцена.

1-й баронъ.

Шахъ королевѣ! Иль хотите пѣшкамъ  
Отдать ее, какъ Маркъ Изольду отдалъ  
Болящимъ?

Ганелунъ.

Погоди, пойду слономъ.

2-й баронъ.

Вамъ шахъ и матъ, Динасъ. Легко и просто.  
Не нужно было жертвовать конемъ—  
Вы тѣмъ открыли путь моей ладѣ.

Динасъ.

Простите, нынче я не въ силахъ думать.

*(2 рыцаря входятъ со двора).*

1-й рыцарь.

Я въ этомъ ничего не понимаю!

Богъ помочь, Ганелунъ!

*(Онъ здороваается за руку съ присутствующими).*



Все за игрой!

Вотъ это хладнокровье, Господа (*проходитъ впередъ*).

Ганелунъ.

Король сегодня насъ позвалъ играть  
И угостилъ виномъ. Темно и пусто  
Сегодня вечеромъ казалось въ замкѣ,  
Хотя Господь и сохранилъ Изольду.

1-й рыцарь.

И насъ велѣлъ позвать сюда король.

Огринъ.

«Людей, людей и свѣту»—такъ кричалъ  
Мой братецъ полчаса тому назадъ.  
Должно быть, весело быть одному.

2-й баронъ.

Что скажете вы о великомъ чудѣ?

2-й рыцарь.

Вы знаете, что старшій конюхъ Кадъ  
Увидѣлъ, какъ святой Георгій спрыгнулъ  
Сегодня со стѣны, какъ разъ въ томъ мѣстѣ,  
Гдѣ со скалой она въ сто сажень добрыхъ!

(*Бароны встаютъ и окружаютъ его*).

1-й баронъ.

Святой Георгій?!

Ганелунъ.

Что вы говорите?

Динасъ.

А что еще вы знаете?

2-й рыцарь.

Да только,  
Что Кадъ рассказывалъ. На водопой  
Онъ велъ коня. Вдругъ на краю стѣны  
Предсталъ его глазамъ святой Георгій.

1-й баронъ (*крестясь*).

О, Господи, помилуй грѣшныхъ насъ!

2-й баронъ.

Что-жъ дальше было?

2-й рыцарь.

Принялъ Кадъ сперва  
Его за воина и закричалъ.  
Но въ тотъ же мигъ ужъ прыгнулъ внизъ святой  
Со стасаженой вышины. Когда же  
Кадъ подбѣжалъ, исчезъ онъ, словно дымъ.

1-й баронъ.

Исчезъ?

2-й баронъ.

Какъ странно!

Динасъ.

Чудо!

Ганелунъ.

Но скажите,  
Какъ Кадъ узналъ, что это былъ Георгій?

2-й рыцарь.

Не знаю, право, такъ его онъ назвалъ,  
И вмѣстѣ съ нимъ дивится весь народъ  
Явленію Побѣдоносца.

1-й рыцарь.

Что-жъ

Король сказалъ на знаменье спасенья  
Чудеснаго? Вы видѣли его?

Динась (*возвращаясь къ столу*).

Душа его мрачна.

2-й рыцарь.

А Госпожа

Изольда?

1-й рыцарь.

Говорилъ-ли съ ней король?

Ганелунъ.

Они еще не говорили, даже  
Не видались еще—боятся оба  
Упомянуть о происшедшемъ нынче;  
Волнуеть это ихъ.

2-й баронъ.

Но Маркъ послалъ

Изольдѣ на серебряномъ щитѣ,  
Не говоря при томъ ни слова, руку  
Клятвопреступника.

2-й рыцарь.

О, какъ безславно

Погибъ Деновалинъ, святой рукой  
Сраженный.

Динась.

По заслугамъ, Господа!

*(Бароны и рыцари опять садятся за столъ. Маркъ незамѣченный сходитъ съ лѣстницы. Подавленный и разстроенный ходитъ онъ взадъ и впередъ и наконецъ становится у периль лѣстницы. Облокотившись, слушаетъ онъ разговоры).*

1-й рыцарь.

Одинъ болящій былъ побить камнями  
Сегодня. Онъ кричалъ на весь Лубинъ,  
Что это чортъ былъ.

Динасъ.

Только чортъ иль Богъ  
Могли такъ прыгнуть!

Ганелунъ.

Господа, конечно,  
Со ста сажень не спрыгнетъ человѣкъ.  
*(Маркъ подходитъ къ столу и кладетъ руку на плечо Динасу).*

Вторая сцена.

Маркъ.

Да, ни одинъ изъ смертныхъ, Ганелунъ!

2-й баронъ *(вскакивая)*.

Король!

1-й баронъ.

Здѣсь Господинъ нашъ Маркъ? Простите.

Маркъ.

Благодарю васъ, Господа, что вы  
На старика не сердитесь, и снова  
Приѣхали. Я, право, не хотѣлъ бы  
Одинъ остаться въ этотъ страшный вечеръ.

2-й баронъ.

Мы всѣ пришли сюда съ открытымъ сердцемъ,  
Насъ радуеть чудесное спасенье.

1-й баронъ.

Лишь поручителей тутъ съ нами нѣтъ.

Маркъ.

Они отправились искать въ лѣсу  
Того, кого—по гласу Божью—нѣтъ тамъ.  
Я выслалъ уже давно своихъ людей  
Вернуть назадъ ихъ.

Ганелунъ.

Дайте вашу руку,  
Мнѣ радостно, король, что вы ошиблись.

Маркъ *(рѣчь его полна отчаянья и ироніи)*.

Я тоже радъ. И если утромъ я  
Казался молодымъ глупцомъ, дерзнувшимъ  
Заносчиво противиться,—простите.  
Вѣдь страсть—удѣлъ людей. Поступокъ всюду  
За страстью слѣдуетъ. Не правъ ли я?  
Господь за это гналъ меня жестоко  
Ужъ дважды. Можетъ быть, заставить хочеть  
Онъ слѣпо чтить созвѣздя, отъ которыхъ  
Зависитъ все земное. Правъ ли я?  
Я думаю, что правъ, и потому-то  
Все, что хотѣлось мнѣ узнать, скрывалъ Онъ.  
Отъ неизвѣстности вся кровь кипѣла.  
Но разсуждать теперь иначе буду  
И слѣпоту свою, Господній даръ,  
Приму, какъ неизбѣжность. Говорятъ,  
Въ смиреньи—мудрость: слово старины.  
Теперь смиренью буду я учиться  
И стану мудрымъ *(онъ уходитъ)*.

Рыцарь.

Не волнуйтесь такъ,

Король!

Огринъ (*кричитъ*).

Въ монахи постригайся, братецъ.

Маркъ (*оборачивается*).

Я научусь съ усмѣшкою смотрѣть  
На Бога, что труда потратилъ столько  
Со мной безумцемъ жалкимъ. Но довольно!  
Простите дружески мои дѣла,  
Какъ буду я всѣмъ сердцемъ вамъ прощать  
Проступки ваши. Если-жъ мудрый смѣетъ  
Совѣтъ вамъ дать,—не начинайте дѣлъ.  
Начало ваше, но конецъ Господень.

Огринъ (*кричитъ*).

Аминь!

Маркъ.

Я помѣшалъ вамъ, Господа,  
Въ игрѣ. Разговорился что-то нынче  
Меня простите, пейте и играйте  
(*Онъ къ Огрину подходитъ*)  
Неважны шутки у тебя, Огринъ.

Огринъ.

Остроты не свѣжи—сказалъ ты, Маркъ?  
По времени, мой Маркъ. Повѣрь! Остроты—  
Вино. Вино же наливаютъ въ кубки  
Блестящія—не въ старые горшки. (*Онъ встаетъ*).  
Ты-жъ, братецъ мой сіятельный, ты старымъ  
Растресканнымъ горшкомъ сегодня сталъ.  
(*Онъ протягиваетъ ему свой дурацкій жезлъ*).

А ну-ка, стукни по себѣ—не звонко?  
 Для дребезжащей старенькой посуды  
 Мнѣ жаль остротъ. Когда ты пекъ сердца,  
 Ты былъ куда милѣй. Не правъ ли я?  
 Я думаю, что правъ. Я поищу  
 Себѣ другого господина къ Пасхѣ,  
 Чтобъ веселѣе былъ и помоложе,  
 Чтобъ пилъ, глумилъ, ругался и жену  
 Дарилъ, коль опротивѣтъ.

Маркъ (*сидя на каменной скамьѣ*).

Огринь,

Остерегись немного, другъ.

Огринь.

Ахъ, братецъ!

Вѣдь ты далъ клятву дѣлъ не затѣвать.

Маркъ.

О, если бъ передъ сномъ я могъ тебя  
 Велѣть пытатъ и битъ! Но нѣтъ, напротивъ,  
 Я заплачу тебѣ два золотыхъ,  
 Коль ты заставишь Изотъ засмѣяться,  
 А на придачу подарю колпакъ  
 Къ зимѣ.

Огринь.

На мѣховой подкладкѣ?

Маркъ (*беретъ его за уши*).

Другъ,

Мнѣ хочется, чтобъ Госпожа Изольда  
 Сегодня посмѣялась. Попытайся!

О гринъ (*вставая*).

Примѣрно могъ бы я ей описать  
Болящаго. Не такъ ли братецъ?

Маркъ.

Глупо.

О гринъ.

Иль распросить, что чувствуетъ жена,  
Которую супругъ велѣлъ поставить  
Изъ ревности напрасной на костерьъ?  
Иль могъ бы я просить ее умильно  
Съ тобой быть снова ласковой, мой братецъ.  
Она надъ этимъ, вѣрно, посмѣется.

Маркъ.

Ты скученъ, шутъ.

О гринъ.

А бороды не хочешь  
Ты завести, подобно мудрецамъ?  
Я брадобрѣемъ сталь бы, чтобы лучше  
Служить тебѣ, чѣмъ я служу шутомъ!  
Ну что?

Король.

Шутъ, если бъ не былъ ты шутомъ!

О гринъ (*замѣчаетъ Изольду на верхней  
ступени лѣстницы*).

И не такимъ шутомъ, какъ ты. Вонъ тамъ  
Идетъ жена, которую ты отдалъ.  
Фу, стыдно, братецъ. (*Онъ становится на колѣни и кричить*):  
Госпожа Изольда!



Третья сцена.

*(Рыцари и бароны встаютъ, Маркъ вскакиваетъ, слегка отступаетъ назадъ и держится рукой за спинку скамьи. Изольда останавливается на нижней ступени. Брангена, Гимелла и Паранись слѣдуютъ за ней).*

Изольда.

Прошу васъ... Все считайте только сномъ,  
А то ни настоящихъ словъ ни чувствъ  
Намъ не найти другъ къ другу—мнѣ и вамъ—  
Такъ отвратительно все то, что было.

*(Она сходитъ).*

Я рада видѣть въ добромъ здравьи всѣхъ.

Ганелунъ.

Цѣлую край одежды, королева.

1-й баронъ.

Изъ всѣхъ насъ каждый поступаетъ также.  
Мы какъ святую, чтимъ отнынѣ васъ.

Изольда.

Я не достойна этого. Я только  
Клятвъ не давала ложныхъ. Вотъ и все!

*(Она оборачивается къ Марку; оба на мгновение пристально смотрятъ другъ на друга; потомъ Изольда говоритъ не смѣло, почти дѣтскимъ тономъ).*

Я съ Маркомъ... въ шахматы хочу сыграть...  
Или съ Динасомъ.

Маркъ *(послѣ короткаго молчанія,  
спокойно, почти благодушно).*

Нѣтъ, сперва сыграй  
Съ Динасомъ, Изоть, я вѣдь помѣшалъ

Сегодня утромъ вамъ сыграть, а раньше  
Я общалъ ему, что онъ съ тобой сыграетъ  
Еще сегодня. *(Онъ отходитъ къ ларю. Раздраженно)*  
Я возьму Огриня  
Въ противники. Играй со мною, шутъ.  
*(Онъ садится на ларь).*

Изольда.

Какъ хочешь... Господинъ Динасъ! Гимелла  
Сыграетъ съ Ганелуномъ. *(Брангенъ).* Ты же стой  
При мнѣ, чтобъ намъ противника побить.

*(Она садится съ Динасомъ за столъ на возвышеніе. Брангена становится сзади возвышенія и перегибается черезъ перила къ королевѣ. Паранисъ садится у ногъ Изольды. Гимелла помѣщается за столомъ, въ глубинѣ. По двору бродитъ пришлый шутъ и прижимается своимъ измученно-блѣднымъ безбородымъ лицомъ къ рѣшеткѣ. Голова его обрита, платье старо и изорвано).*

Огринъ.

Посмѣйся мнѣ немного, королева  
Прекрасная!

Изольда.

Зачѣмъ, Огринъ?

Огринъ.

Посмѣйся!

Я, какъ дуракъ, прошу тебя, посмѣйся!  
Мнѣ братецъ общалъ деньжонокъ дать,  
Коль размѣшу тебя хоть разъ сегодня.  
Мнѣ деньги нужны, Госпожа Изольда.

Изольда.

Такъ заслужи! Оставь насъ, не мѣшай.  
*(Огринъ становится на колѣни передъ ларемъ съ шахматной доской).*

Огринъ.

Любезный братецъ мой, твоя жена  
Не въ духѣ. Ты не знаешь почему?

Маркъ.

Оставь шутить. Смотри-ка за ходами.

Изольда.

Динасъ, глядите, я беру ладью.

Огринъ (*напѣваетъ*).

Жиль-быль король когда-то  
Онъ взялъ себѣ жену,  
Любилъ ее какъ брата,  
И какъ... свою жену.

Изольда.

Ладья моя! (*тихо*). Едва взгляну на доску,  
Она волнуется, какъ волны моря.

Динасъ.

Вы плачете?

Изольда.

Несчастлива я, Динасъ!

Паранисъ (*тихо*).

Смотрите, у рѣшетки человѣкъ.

Динасъ.

Гдѣ?

Паранисъ.

Вонъ тамъ!

Пришлый шутъ (*кричитъ сквозь рѣшетку*).  
Эй! Господинъ Маркъ. Эй!

Динась.

Въ чемъ дѣло?

Маркъ (*встаетъ*).

Кто кричить за дверью? Ночью  
Я шуму не терплю. Кто это тамъ?

Огринъ (*бѣжитъ къ рѣшеткѣ*).

Пришлый шутъ.

Я только бѣдный шутъ. Впусти меня!  
Я шутки пошучу, впусти меня!

Огринъ.

Шутъ!

Гимелла.

Какъ забрелъ онъ?

Брангена.

Фу, я испугалась.

Изольда.

По моему, довольно съ насъ Огринъ.

Пришлый шутъ.

Я только бѣдный шутъ и я хочу  
Къ тебѣ, король, такъ отвори-же мнѣ!  
(*Маркъ идетъ къ рѣшеткѣ*).

Маркъ.

Шуты теперь летятъ къ моимъ дверямъ,  
Какъ коршуны на падалъ.

Огринъ.

Прикажи

Его прогнать.

1-й латникъ (*со двора*).

А, наконецъ попался!

Маркъ.

Гилень! Какъ пришлый шутъ попалъ въ ворота?  
Вы спите тамъ.

1-й латникъ.

Король! Проклятый шутъ  
Съ заката шлялся возлѣ нижней стражи  
И лѣзъ къ воротамъ. Хочетъ онъ къ тебѣ.  
Мы ужъ не разъ его отсюда гнали.

Пришлый шутъ.

Я шутъ. Хочу я къ Марку королю.

1-й латникъ.

Такъ безъ конца кричитъ онъ.

Маркъ.

Дурачекъ,

Чего ты хочешь?

Пришлый шутъ.

Я хочу къ тебѣ.

Шучу я такъ, что Господа и Дамы  
Помрутъ отъ смѣха. Пропусти меня.

Гимелла (*смѣясь*).

Живыя шутки!

Изольда.

Этотъ оборванецъ  
Ужъ слишкомъ нагло хочетъ къ намъ пролѣзть.

Огринъ.

Безстыдникъ шутъ. Я выпорю его!

Маркъ.

Ты знаешь много новыхъ шутокъ?

Пришлый шутъ.

Да!

Печальныхъ и веселыхъ дивныхъ шутокъ!

#### Четвертая сцена.

*(Маркъ отворяетъ рѣшетку и впускаетъ пришлаго шута. Шутъ выступаетъ немного впередъ направо и пристально смотритъ на Изольду. Огринъ обходитъ и осматриваетъ его).*

Маркъ.

Ну, висѣльникъ, входи! Гиленъ, послушай.  
Пускай удвоютъ стражу у воротъ.  
Я не хочу, чтобъ ктонибудь пробрался  
Сюда тайкомъ.

Огринъ.

Еще чужой король,  
Его хозяинъ, явится сюда.  
Ты пропусти его, Гиленъ, мой милый.

Изольда.

Динасъ, играйте, пусть себѣ болтаютъ.

Маркъ.

Ну, отвѣчай, чего ты лѣзь ко мнѣ?  
Чего ты хочешь?

Пришлый шутъ.

Здѣсь хочу остаться.

(Смѣхъ).

3-й баронъ.

На ужинъ, что у васъ, король, сегодня?

Вѣдь у шутовъ хорошее чутье.

Пришлый шутъ.

Я видѣлъ свѣтъ и вотъ пришелъ—озябъ я!

Огринъ.

Такъ надѣвай же плащъ свой, простофія!

Пришлый шутъ.

Я подарилъ его.

Брангена (смѣясь).

Ты шутъ хорошій,

Сердечный шутъ.

Гимелла.

Не вѣрится мнѣ что-то,

Чтобъ онъ дарилъ.

Маркъ (*внимательно осматрѣвъ шута*).

Откуда ты пришелъ?

Пришлый шутъ.

Снаружи, Господинъ, ей-ей, снаружи!

Откуда-жъ мнѣ еще придти?

(*Тихо напѣвая, къ столу Изольды*).

Но я

Сынъ Бланшефлоръ!

(*Изольда вздрагиваетъ и пристально смотритъ на него*).

Маркъ (*улыбаясь, идетъ на свое мѣсто.*

Огринъ *за нимъ*).

Поостроумнѣй будь! Вѣдь Бланшефлоръ—  
Моя сестра. Она тебѣ не мать.

Пришлый шутъ.

Но та, что въ мукахъ родила меня  
Носила тоже имя Бланшефлоръ!  
Тебѣ-то что?

(*Смѣхъ*).

1-й рыцарь (*смѣясь*).

Чего онъ муки вспомнилъ?

Изольда.

Пусть новый шутъ поближе подойдетъ,  
Король, чтобъ разсмотрѣть его при свѣтѣ.

Маркъ.

Шутъ, подойди поближе къ королевѣ.

Огринъ.

Вотъ длинный неотесанный осель!  
Цѣни теперь, что ты во мнѣ имѣешь.

Маркъ.

Иди, не бойся, шутъ.

Пришлый шутъ (*подходитъ слѣва къ скамьѣ  
у стола Изольды*).

Озябъ я что-то.

Изольда (*мгновенно рзасматриваетъ  
его и потомъ облегченно и  
свѣтло смѣется*).

Какъ жалокъ онъ! (*Пришлый шутъ закрываетъ лицо руками*).



Гимелла (*вскакиваетъ и выступаетъ впередъ*).

Изольда засмѣялась!

Брангена.

Сострилъ онъ?

Гимелла.

Отчего смѣешься ты,

Изольда?

Динасъ.

Какъ лицо его ужасно!

Изольда.

Онъ жалокъ и пожалуй, что . . . забавенъ.

Огринъ.

Изольда, я сердить. Какъ ты могла

Смѣяться надъ чужимъ шуткомъ при мнѣ?

Ты дашь ему два золотыхъ, мой братецъ?

*(Между тѣмъ пришлый шутъ усѣлся на спинку каменной скамьи, уперъ локти въ колѣни, положилъ на нихъ голову и смотритъ на Изольду).*

Брангена.

Вознаградить тебя король за то,

Что разсмѣшилъ ты госпожу Изольду.

Пришлый шутъ (*не мѣняя позы*).

Мнѣ лучше было бѣ, если королева

Поплакала бы обо мнѣ. (*Тихій смѣхъ*).

Маркъ.

Зачѣмъ?

Пришлый шутъ.

Затѣмъ, что не для смѣха, а для слезъ  
Я сталъ шутомъ. (*Смѣхъ. Шутъ вскакиваетъ*).

Никто, меня увидѣвъ,  
Не смѣетъ засмѣяться. (*Смѣхъ. Шутъ опять садится*).

Изольда (*серьезно*).

Странный шутъ!

Маркъ

Я думаю, что съ висѣлицы кто то  
Тебя спустилъ.

Пришлый шутъ (*задумавшись, смотритъ  
на Изольду. Медленно*).

Какая у тебя

Холодная и гордая жена.

Вѣдь, кажется, ее зовутъ Изольдой?

Маркъ (*улыбаясь*).

Она тебѣ понравилась?

Пришлый шутъ.

Да, Маркъ. (*Смѣхъ*).

Изольда Бѣлокурая, я зябну.

Изольда.

Шутовъ безумныхъ не хочу я.

Огринъ (*пришлomu шуту*).

Слышалъ?

Гимелла.

Изольду видишь ты впервые нынче?

Маркъ.

Ты чужестранецъ?

Пришлый шутъ.

Можетъ, я ее

Ужъ видѣлъ, а быть можетъ нѣтъ, не знаю. (*Смѣхъ*).

Гимелла (*смѣясь*).

Шутъ этотъ странно шутитъ. (*Къ заднему столу*).

Господа,

Идите къ намъ, пришлецъ на рѣдкость шутитъ.

Пришлый шутъ (*съ возрастающей мукой*).

Любилъ я милую . . . Она была . . .

Красавицей.

Маркъ (*смѣясь*).

Я вѣрю.

Пришлый шутъ.

Да, съ женой

Твоей она могла бъ красой сравниться!

Мнѣ холодно!

Изольда (*сердито*).

Чего ты смотришь

Все на меня? Смотри по сторонамъ.

Пришлый шутъ.

Еще посмѣйтесь, Госпожа Изольда,

Вашъ смѣхъ прекрасенъ, но еще прекраснѣй

Должны быть вы, когда рѣсницы ваши

Отъ слезъ отяжелѣютъ. Я хотѣлъ бы

Заставить плакать Госпожу Изольду. (*Молчаніе*).

Огринъ (*подходитъ къ нему*).

Вотъ это штука! Слушай ты, сова,  
Ей Богу, я сейчасъ собакой взвою!

Пришлый шутъ (*вскакивая*).

Эй, уберите этого шута,  
А то побую его. (*Огринъ отскакиваетъ*).

Маркъ.

Задорень ты!

Гимелла.

Совѣмъ по новому онъ шутить шутки.

Маркъ.

Кому служилъ ты раньше, гдѣ?

Пришлый шутъ.

Служилъ

Я въ Корнвалисѣ Марку королю. (*Смѣхъ*).

А у него была жена. У ней

До пять струились косы золотыя. (*Смѣхъ*).

Чему-жъ, Динасъ, бѣдняга, ты смѣешься?

*(Смѣхъ испуганно обрывается, бароны и рыцари, постепенно собравшіеся кольцомъ вокругъ шута, у стола королевы, слегка отступаютъ назадъ).*

Динасъ (*испуганно*).

Пришелець знаетъ, какъ меня зовутъ?

1-й баронъ.

Какъ странно!

2-й баронъ.

Парень, ты . . .

Гимелла.

Онъ очень ловокъ,  
И пользуется тѣмъ, что слышалъ раньше.

Изоolda.

Онъ дерзко шутить, пусть уходитъ онъ.  
Онъ надоѣлъ.

Маркъ.

А мнѣ онъ очень милъ.  
Я думаю, что это шутовство  
Глубоко въ немъ.

Огринъ.

Глубоко! Въ брюхѣ! Рѣзью  
Страдаетъ онъ.

Маркъ.

Скажи намъ что-нибудь.

Пришлый шутъ.

Чего глазѣть этотъ жалкій сбродъ?  
Какъ смѣетъ надо мною издѣваться?  
Зачѣмъ? Къ чему? (*Мучительно*). Я только бѣдный шутъ.  
Пошли домой ихъ, Маркъ, меня послушай.  
Когда мы здѣсь останемся одни,—  
Я, ты и королева — расскажу  
Я много всякихъ всячинъ: про любовь,  
Такихъ, что подеретъ морозъ по кожѣ.  
А ихъ ушли.

1-й баронъ.

Сынокъ, не будь такъ дерзокъ!

2-й баронъ.

А то побьютъ.

Маркъ.

Оставьте, Господа,  
Мнѣ шутовство его забавно, право.  
Не шутить глупыхъ шутокъ онъ, какъ всѣ.

Пришлый шутъ.

И я былъ раньше рыцаремъ, какъ вы!  
(Смѣхъ).

Ганелунъ.

Охотно посмотрѣлъ бы я на это!

Пришлый шутъ (*твердо*).

Меня ты видѣлъ часто, Ганелунъ  
И былъ мнѣ милъ. (*Всѣ испуганно отступаютъ*).

1-й рыцарь.

Мой Богъ, онъ знаетъ всѣхъ

По именамъ.

Изольда.

Мнѣ жутокъ этотъ шутъ.  
Ушли его, король, онъ сумасшедшій.

Маркъ.

Разсказывай еще.

Пришлый шутъ.

Прилипъ языкъ  
И горло пересохло. Дай вина.

Маркъ (*встаетъ и достаетъ изъ шкафа кубокъ*).

Объ этомъ мы забыли, бѣдный шутъ.  
Ты будешь пить изъ золотого кубка  
Меня ты тронулъ шутовствомъ своимъ.  
Такимъ, какъ онъ, шутомъ подчасъ легко  
Намъ сдѣлаться. Не правда-ль, Господа?  
Изольда, кубокъ поднеси сама,  
Чтобъ было помечтать ему о чемъ  
Холодной ночью. Угости. (*Онъ передаетъ кубокъ Изольдѣ*).

Изольда.

Я пью...

Пришлый шутъ (*спрыгивая со скамьи*).

Не пей! Она пила!

(*Онъ вырываетъ кубокъ*).

Я пить не стану!

Гимелла.

Вотъ дерзкій шутъ!

Брангена.

Фу, какъ тебѣ не стыдно!

Пришлый шутъ.

Я не хочу изъ кубка одного  
Одно вино пить съ женщиной еще разъ!

Маркъ.

Но почему?

Пришлый шутъ.

Спроси Изольду, Маркъ!

Изо льда (*гнѣвно и неувѣренно*).

Онъ надо мною смѣетъ издѣваться.

Гони его!

Пришлый шутъ (*тихо, пылко*).

Кто вмѣстѣ отпилъ, вѣчно

Любить другъ друга будетъ всею думой

Не думая, безумно—всѣмъ умомъ

И въ жизни, какъ и въ смерти. Если-же кто

Глотокъ тотъ выплюнетъ, которымъ сладко

Быль опоенъ, да будетъ онъ бродячимъ,

Бездомнымъ гадомъ, сорною травою.

Такъ говорила милая моя,

Когда изъ золотого кубка мнѣ

Давала пить. Недобрый быль поступокъ.

*(Изо льда во время словъ шута выпрямляется на своемъ креслѣ и, откинувшись назадъ, пристально смотритъ на него, глазами, полными ужаса).*

Паранисъ.

Блѣднѣетъ королева.

Брангена.

Ахъ, Изо льда!

Ганелунъ.

Колдуетъ онъ.

1-й баронъ.

Да, это заклинанье.

2-й рыцарь.

Хватайте колдуна.

*(Кое-кто приближается къ шуту, онъ вскакиваетъ на скамью).*



Изольда.

Оставьте... Онъ... (*Дрожа*).

Его юродство, точно привидѣнье,  
Мнѣ страшно и противно, дурно мнѣ.

Маркъ.

Что же малый. Бить тебя бичами, что-ли?  
Скажи, кто ты? И какъ тебя зовуть?

Пришлый шутъ.

Не подходить ко мнѣ! Не подходить ко мнѣ!

Маркъ.

Хорошія есть башни у меня.  
А то я могъ бы Густенду отдать  
Тебя за колдовство. Скажи, кто ты?

Огринъ (*добродушно*).

Эй, говори, мой братецъ ужъ не шутить.

Маркъ.

Пусть стражу позовуть. (*Рыцарь хватаетъ шута*).

Пришлый шутъ.

Ты, руки прочь!

Я бѣдный шутъ и имени не знаю!  
Что вамъ до этого? Я имя загрязнилъ  
Прекрасное и сталъ я безымяннымъ!  
Носилъ когда-то звучное я имя,  
Но самъ сломалъ его и перепуталъ.

(*Въ возрастающемъ возбужденіи*).

Я имя разломилъ и два куска  
Бросалъ я въ вышину, и вновь ловилъ,  
И вновь бросалъ. Такъ съ именемъ своимъ

Блестящимъ, звучнымъ я игралъ и звонко  
Его слова звенѣли серебромъ.  
А подъ конецъ они упали въ руку  
Мою, перемѣстившись и сцѣпившись  
Въ иное имя,—но почти не имя.  
Зовите Тантрисомъ меня вы!

Изольда.

Тантрисъ... *(Молчанье)*.

Огринъ *(хлопаетъ въ ладоши и пока-  
тывается со смѣху)*.

Маркъ.

Что ты, Огринъ?

Огринъ.

Мой Богъ, дурацкій шутъ...  
Не поняли? Переверните. Тантрисъ  
Тристаномъ станетъ... Онъ сказалъ, что былъ  
Тристаномъ раньше.

Ганелунъ.

Какъ искусно шутку  
Онъ подготовилъ.

1-й баронъ.

Жало всѣхъ остротъ  
На васъ, король, направлено сегодня.

2-й рыцарь.

Онъ умный шутъ.

Маркъ *(тихо смѣясь)*.

Хотѣлъ бы я, чтобъ видѣлъ  
Тебя Тристанъ.

2-й баронъ.

Вотъ посмѣялся-бъ!

Изольда (*гнѣвно*).

Маркъ,

Не допускайте, чтобы этотъ призракъ  
Здѣсь рыцарство Тристана поносилъ!

Маркъ.

Прости, Изольда, но забавно мнѣ,  
Что помѣшался онъ какъ разъ на томъ,  
Какъ будто онъ племянникъ мой Тристанъ.  
Эй, выродокъ, ты развѣ былъ Тристаномъ.

Пришл. шутъ (*почти боязливо*).

Я былъ Тристаномъ, господинъ, и былъ,  
Прости меня, съ твоей женой часто (*смѣхъ*).

Изольда.

Меня онъ оскорбляетъ Маркъ.

Маркъ.

Народъ

Такія штуки любитъ. Назови  
Мнѣ признаки.

Огринъ.

Да, признаки.

1-й баронъ.

Пусть шутъ

Опишетъ госпожу Изольду намъ.

Огринъ.

Вотъ королевская-то будетъ шутка!

Пускай сперва опишетъ ноги. Ну!

(*Онъ усаживается на полъ. Изольда прячетъ голову на грудь Брангены*).

Гимелла (*смѣясь*).

Онъ уподобить васъ своей дѣвчонкѣ.

Маркъ.

Не медли! Говори, какъ шутъ свободно.

Пришл. шутъ (*тихо ощупью*).

На хладно-мраморныхъ ступняхъ—такъ нѣжно  
Изваянныхъ и дивно безупречныхъ  
По красотѣ и силѣ, расширяясь,  
Стремятся вверхъ упругія коллоны  
Ко храму свѣтлому лучистой плоти.

Маркъ.

Недурно сказано! Но, что-же дальше?

Пришл. шутъ (*Съ возрастающимъ пыломъ  
и въ лихорадочномъ воз-  
бужденіи*).

Изъ свѣта луннаго весенней ночи —  
Изваянный слоновой кости блескъ —  
Вотъ тѣло королевы. Дикій садъ,  
Гдѣ рдяные плоды цвѣтутъ на диво,  
Базальтовая церковь это тѣло.  
Гора, гдѣ звонко стонутъ арфы эльфовъ,  
Поляна снѣжная! А эти груди,  
Святая завязь розъ садовъ лучистыхъ,  
Плоды еще зовущіе къ себѣ  
Сіянье неземное ночи лѣтней!  
Какъ стебель лиліи взнеслася шея!  
Какъ вѣтви молодого миндаля,  
Цвѣтущаго весной, эти руки  
Указываютъ райскіе сады,  
Гдѣ, словно Богъ, царить всевластно чудо  
Твоихъ упругихъ бедеръ. Это тѣло...

Маркъ.

Вотъ скоморохы! А, гдѣ-жѣ примѣта, шутъ?

Пришл. шутъ *(тихо, дрожа, почти въ ознобѣ)*.

Пониже лѣвой груди самъ Господь  
Свое созданіе отмѣтилъ гордо  
Родимымъ пятнышкомъ крестообразнымъ.

Маркъ *(оцѣпльнѣвъ, хрипло)*.

Хватай его! Родимое пятно  
Есть у Изольды!

Ганелунъ.

Боже!

1-й баронъ.

Страхъ беретъ

Отъ этого шута.

1-й рыцарь *(вытаскивая мечъ)*.

Своимъ мечемъ

Убью!

Пришлый шутъ *(вырываетъ мечъ и вскакиваетъ на скамью)*.

Остерегись! Не подходи!

Я словно звѣрь кусаюсь!

Изольда.

Въ чемъ-же дѣло?

Вы позабыли, Маркъ, какъ вы однажды  
Меня заставили стоять нагой  
Предъ всѣмъ народомъ на кострѣ. Въ тотъ день  
И этотъ шарлатанъ безстыднымъ глазомъ  
Позоръ мой видѣть могъ, какъ остальные.

Маркъ.

Ты видѣлъ на кострѣ Изольду, шутъ?

Пришлый шутъ.

Да видѣлъ—я былъ рядомъ съ ней.

Гимелла.

Вотъ что

Свело его съ ума!

Брангена.

Несчастный малый!

Пришлый шутъ.

Я шутъ. Вы не сердитесь на меня.

Я бѣдный шутъ. Я только разсмѣшить

Хотѣлъ васъ, Господа (*почти крича*). Ну, смѣйтесь, смѣйтесь!

*(Онъ со звономъ бросаетъ мечъ на полъ. Первый латникъ входитъ. Два остальныхъ съ чужеземнымъ рыцаремъ остаются у рѣшетки).*

Пятая сцена.

Маркъ.

Въ чемъ дѣло?

1-й латникъ.

Господинъ, твои послы

Настигли поручителей ужъ поздно.

Они въ лѣсу схватили человѣка,

И въ замокъ твой послали. Онъ былъ раненъ

Когда окликнутый бѣжать пытался.

Конь былъ убитъ. Пришелецъ намъ невѣдомъ.

Маркъ.

Тяжка Господня кара! Эта кровь  
Безвинно пролилась.

1-й латникъ.

Онъ близокъ смерти,  
И говоритъ, что хочетъ передъ смертью  
Изольду повидать. Такъ нужно!

Гимелла.

Бѣдный!

Маркъ.

Вести его! Какъ все устроилъ Богъ!  
Сегодня въ этомъ замкѣ жутко что-то.  
Сперва у двери сталъ заблудшій шутъ,  
Теперь мертвецъ. Жалѣйте, господа,  
Меня.

Паранисъ.

Смертельно раненый идетъ.

Чужой рыцарь (*подведенный къ Изольдѣ,  
выпрямившись*).

Вы Бѣлокурая Изольда? Богъ  
Прости васъ.

Пришлый шутъ.

Зять мой, бѣдный Куэрдинъ!  
Мы вмѣстѣ вышли, да не въ добрый часъ.  
Мнѣ жаль тебя!

(*Чужеземный рыцарь оборачивается и пристально смотритъ на него*).

Ганелунъ (*Глухо, пылко*).

Уже-ли рта тебѣ  
И смерть зажать не въ силахъ. Звѣрь!

Маркъ.

Ты знаешь

Его?

Пришлый шутъ.

Ты слышалъ. Умираетъ онъ.

Я буду съ нимъ—я добрый духовникъ.

Чужеземный рыцарь.

Прочь уберите шалаго шута,

Онъ болтовней позоритъ смерть мою.

Динасъ.

Мнѣ кажется король, что это онъ

Мнѣ нынче утромъ повстрѣчался. Только

Быль гербъ Тристана на его щитѣ.

Маркъ.

Скажи мнѣ, кто ты, бѣдный несчастливецъ?

Чужеземный рыцарь (*тихо и спокойно*).

Одинъ изъ тѣхъ, кто твердо встрѣтитъ смерть.

Меня здѣсь положите и накройте.

*(Его кладутъ на каменную скамью у камина. Тамъ лежитъ онъ, какъ изваянье на саркофагѣ).*

Маркъ (*первому латнику*).

А гдѣ же щитъ!

Чужеземный рыцарь (*первому латнику*).

Мой щитъ, былъ щитъ Тристана

Изъ Лоннуа. Мы изъ любви смѣнялись

Оружіемъ. Вѣдь господинъ Тристанъ

Супругъ моей сестры. Онъ шлетъ привѣтъ вамъ

Король.



Маркъ (*жалобно*).

Скажи мнѣ, гдѣ теперь Тристанъ?  
Скажи мнѣ, облегчи мнѣ душу. Богъ  
Тебѣ воздастъ.

Пришлый рыцарь.  
Онъ близъ своей жены

Любимой.

Пришлый шутъ.  
Зять! Солгалъ и не солгалъ ты!

Маркъ.  
Господь играетъ мною, господа.

Пришлый шутъ.  
Я просижу всю ночь и мертвеца  
Посторожу.

Ганелунъ.  
Да замолчи же, коршунъ!

1-й латникъ.  
У рыцаря на пальцѣ изумрудъ  
Въ оправѣ золотой. Что снять его?  
Вѣдь онъ ужъ мертвъ теперь.

Пришлый шутъ (*срывая кольцо*).  
Кольцо мое!  
Я далъ его ему.

Ганелунъ (*отталкиваетъ его*).  
Уйди отсюда,  
Проклятый воръ!

Пришлый шутъ.

Кольцо мое, повѣрьте.

Мнѣ милая его дала когда то  
И поклялась при этомъ. А теперь  
Дарю я даръ шута. Возьми кольцо.

*(Изольда на мигъ беретъ кольцо, смотритъ на него, потомъ выпускаетъ  
его изъ рукъ, готовая упасть).*

И не бросай его.

Гимелла.

Изольда нездорова!

*Изольда (въ страшномъ волненіи).*

Спаси меня, Господь. Не знаю, право,  
Не между ль мертвецовъ и привидѣній  
*(Она бѣжитъ на лѣстницу).*

Стою живую я. Весь замокъ стонетъ.  
Пустите, я пойду. Пойдемъ наверхъ, Брангена!  
Пойдемъ, Гимелла. *(На половинѣ лѣстницы она оборачивается).*

Не сердитесь, Маркъ,  
Себѣ въ забаву вы меня травили  
Противнымъ призракомъ. Душа застыла.  
Пойдемте, будьте близъ меня, мнѣ страшно.  
*(Она спѣшитъ наверхъ).*

Пришлый шутъ *(вскакиваетъ на столъ,  
чтобъ посмотрѣть ей  
вслѣдъ).*

О, милая Изольда, знай же жалость  
Ко мнѣ болящему душой убогой!

Ганелунъ

Молчи ты, воронъ.

1-й баронъ.

Заколоть его.

И бросить его, какъ собаку.

2-й баронъ.

Мерзкій гадъ.

Схватить шута, держать его покрѣпче.

Маркъ.

Эй, бѣшенный бродячій песь, зачѣмъ ты  
Жену мою своею глупой шуткой  
Довель до слезъ?!

Пришлый шутъ.

Поберегись!

1-й латникъ (*хватаетъ его сзади подъ  
локти*).

Вотъ онъ!

Маркъ.

Пусть скоромоха этого бичують  
За шутки дерзкія и пусть потомъ  
Внизъ бросятъ со стѣны. Да натравить  
Собакъ, коль онъ не побѣжитъ, какъ пламя  
Текущее изъ замка. — Ну, тащите!

Огринъ (*протянувъ руку возбужденно*).

Маркъ, Господинъ, король мой, Маркъ, посмотри!  
Вѣдь это братъ мой бѣдный, угнетенный,  
Мой братъ, простой дуракъ! Шутя худого  
Не думалъ онъ. Взгляните на него!  
Онъ жалокъ. Онъ хотѣлъ лишь, какъ и я,  
Васъ веселить. Простите же ему.

И какъ паршивую собаку въ ночь  
Изъ замка не гоните. Онъ не ѣлъ.  
Вы не дали подъ кровлей королевской  
Ему ни пить ни ѣсть, ни отдохнуть.  
Взгляните, я старикъ, а это братъ мой,  
Шутъ, какъ и я. Мнѣ жаль его. Позвольте.  
Накрою я его своимъ плащемъ.  
Пусть до утра поспитъ, когда же дорогу  
Освѣтитъ солнце, пусть себѣ идетъ  
Искать пристанища. Вѣдь сами вы  
Его къ забавнымъ шуткамъ подстрекали!  
Вы виноваты такъ же, какъ и онъ.  
Онъ правда глупый, сумасшедшій шутъ,  
Но наказанья онъ не заслужилъ.  
Пускай поспитъ и отдохнетъ немного  
Со мною рядомъ... Онъ на видъ не весель.

Маркъ.

Огринъ, старикъ мой добрый—это новость  
Въ тебѣ.

Огринъ.

Моя обязанность шутить,  
Король, вы знаете меня на службѣ.

Маркъ.

Хоть одного могу я осчастливить  
Сегодня. Пусть онъ будетъ при тебѣ.  
Но ты смотри, чтобъ онъ не подложилъ  
Огня или чего не сдѣлалъ хуже.

*(Рыцари отпускаютъ шута. Шутъ садится на ступенькахъ).*

Огринъ.

Вы, Маркъ, взаправду, добрый, милый братецъ.  
Покойной ночи, братецъ, спи, да выспись.  
Тебѣ оно необходимо. И...  
Запомни мудрость новую мою.

Маркъ.

Желаю вамъ покоя, господа.  
Проклятый день прошелъ. А завтра мы  
По рыцарскимъ обрядамъ похоронимъ  
Покойника, погибшаго невинно.

Ганелунъ.

Спокойной ночи, спи король. *(Входитъ по лѣстницѣ).*

1-й баронъ.

Храни васъ Богъ.

*(Бароны поднимаются по лѣстницѣ, стража и рыцари выходятъ во дворъ. Кравчіе тушатъ почти всѣ огни).*

Маркъ *(на лѣстницѣ).*

Пойдемъ ко мнѣ, Динасъ, со мной пободрствуй.  
Нехорошо мнѣ.

Динасъ *(идеть за нимъ).*

До утра останусь  
Съ тобою, если это нужно, Маркъ.

Огринъ *(кричитъ имъ вслѣдъ).*

Но братцы милые, не простудитесь.

*(Всѣ ушли со сцены. Мѣсяцъ бросаетъ тѣнь рѣшетки въ залъ. Пришлый шутъ сидитъ неподвижно на корточкахъ. Огринъ оборачивается къ нему).*

Шестая сцена.

Огринъ.

Такъ всѣ они: Бичемъ его! Бичемъ!  
Изволь шутить имъ шутки, а въ награду  
Побьютъ тебя, такъ—здорово живешь!  
Они насъ держатъ, какъ собакъ. Эй, Богу!

*(Онъ идетъ къ столу съ кушаньями и засовываетъ себѣ въ ротъ кусочекъ чего-то).*

Не хочешь-ли поѣсть, братъ?—Погоди,  
Я дамъ тебѣ свой плащъ, вѣдь ты озябъ.

*(Онъ вытаскиваетъ изъ подъ лѣстницы плащъ).*

Ночую я подъ лѣстницей. Она мнѣ,  
Что конура собакъ. *(Онъ снова ѣстъ).* Слушай, развѣ  
Остатковъ да объѣдковъ ты не ѣшь?  
Намъ можно. Братецъ позволяетъ пить  
И ѣсть. *(Шутъ идетъ на середину покоя, и наклоняется,  
чтобы разсмотрѣть лицо пришлаго шута).*

Братъ милый, горе у тебя?

Скажи, не будь такъ грустенъ.

*(Онъ нагибается надъ трупомъ рыцаря).*

Посмотри,

Ему похолоднѣй тебя. Что, страшно?

Онъ не проснется.

*(Онъ подходитъ къ пришлому шуту).*

Я тебя плащемъ

Укутаю, чтобъ ты заснулъ. Не можешь?

Такъ пѣсно колыбельную спою.

Жаль, глупыя все пѣсни у меня.

*(Онъ садится на скамью и кладетъ голову пришлаго шута къ себѣ на колѣни).*

Прилягъ, прилягъ сюда! Не весель ты!  
Страдаешь, братецъ, горе на душѣ?  
Скажи, тебѣ уютно? Я спою,  
Я долженъ спѣть.—Ты какъ дитя, ей Богу!  
Дѣтей баюкать надо. Погоди,  
Спою тебѣ я пѣсню, что Изольда  
По вечерамъ пѣвала у окна,  
Когда припоминался ей Тристанъ.  
Та пѣсня недурна:

*(Онъ напѣваетъ, опустивъ голову, закрывъ глаза, медленно, какъ-бы во снѣ. Тѣло пришлаго шута содрагается подъ чернымъ плащемъ, отъ судорожныхъ рыданій).*

Теперь Тристанъ измѣняетъ,  
Суди его Богъ за то  
Тристанъ меня убиваетъ.

*Занавѣсъ.*

---

## ПЯТЫЙ АКТЪ.

Первые лучи утра проникаютъ сквозь рѣшетку и окно въ заль, усиливаясь къ концу акта. Пришлый шутъ сидитъ на скамьѣ у окна. Брангена, держа свѣтильникъ, спускается по лѣстницѣ.

Брангена *(боязливо и глухо)*.

Ты здѣсь еще? Ночное привидѣнье?  
Страшилище!

Пришлый шутъ.  
Я здѣсь еще, Брангена,  
И не уйду отсюда.

Брангена (*ищетъ что-то на полу*).

Мнѣ казалось,

Король тебѣ бичами заплатилъ  
За шутки и прогналъ, а ты сидишь  
На томъ же мѣстѣ, гдѣ сидѣлъ вчера,  
Вороньимъ взоромъ отравляешь утро!  
Шутъ, если сердце есть еще въ тебѣ,  
Уйди, чтобъ, внизъ спускаясь госпожа  
Изольда не увидѣла тебя.

Пришлый шутъ.

Чего ты ищешь?

Брангена.

Я ищу кольцо,  
Что ночью обронила королева.

Пришлый шутъ.

Кольцо мое, и я его нашель.

Брангена (*пылко*).

Изольда требуетъ кольцо.

Пришлый шутъ.

Не дамъ.

Брангена

Тебя велитъ повѣсить, госпожа,  
Коль не отдашь кольца, оно ей нужно.

Пришлый шутъ.

Она взяла и бросила его,  
Какъ бросила меня. Себѣ оставлю  
Кольцо. А если хочетъ, пусть придетъ  
И у меня возьметъ.



Брангена.

Ты, дерзкій шутъ,  
Что выдумалъ. Отдай сейчасъ кольцо!  
И уходи, пока король не всталъ.

Пришлый шутъ.

Отдамъ кольцо я только госпожѣ  
Изольдѣ. Ей не слѣдъ меня въ нуждѣ  
Такъ покидать, чтобъ и ее Господь  
Въ несчастьи не покинулъ.

Брангена.

Я хотѣла бь,  
Чтобъ проклялъ Богъ тебя съ Тристаномъ вмѣстѣ  
За эту ночь! Я передамъ Изольдѣ,  
Что ты сказалъ. Пускай она Гавейну  
Велитъ тебя убить безъ лишнихъ словъ.

Вторая сцена.

*(Брангена исчезаетъ наверхъ. Шутъ сидитъ неподвижно, подперевъ голову руками. Черезъ минуту Изольда вмѣстѣ съ Брангеной спускается съ лѣстницы и подходитъ вплотную къ неподвижному шуту.*

*Брангена останавливается на послѣдней ступени лѣстницы).*

Изольда.

Ужасный шутъ, ты коршунъ или волкъ,  
Острящій зубы на душу мою?  
Что не уходишь? И какъ звѣрь добычу  
Все стережешь меня во мглѣ разсвѣтной?

Пришлый шутъ *(взглянувъ на нее, тяжело).*

О, милая Изольда!

Изольда.

Для чего

Ты снова произносишь это имя  
Такъ, что меня бросаетъ въ жаръ и холодъ?  
Иди своей дорогой!

Пришлый шутъ (*стения, тихо*).

Госпожа,

Гдѣ море столь глубокое, чтобъ могъ я  
Свою тоску въ немъ потопить? Туда  
Пошелъ бы я.

Изольда.

Иди, куда захочешь,

Куда нибудь, но только дальше, дальше!  
Чтобъ отдѣлилъ меня весь міръ отъ мукъ  
Твоихъ и отъ тебя! Что рана кровью  
Сочится близъ тебя моя душа,  
Какъ будто ты ея убійца, шутъ.  
Отъ взгляда на тебя моя душа  
Исходитъ кровью! Уходи отсюда!  
Но возврати кольцо, для дерзкихъ шутокъ  
Тобою снятое съ руки недвижимой.  
Оно кольцо Тристана!

Пришлый шутъ.

Госпожа,

Оно святая собственность Тристана.

Изольда.

Отдай его, коль умереть не хочешь.  
Велю тебя убить. Я въ эту ночь  
Страдала, какъ Марія у креста.

Пришлый шутъ.

Кольцо—мое! Умершему за насъ  
 Я самъ вручилъ кольцо свое и душу,  
 Чтобъ васъ тѣмъ вызвать въ лѣсъ сегодня ночью.  
 Для насъ Деновалинъ не въ добрый часъ  
 По Моруа проѣхалъ. Что-жъ, Изольда,  
 Ты сдержишь клятву, данную Тристану?

Изольда (*оцѣпѣнѣвъ*).

Я клятвы ни одной не преступлю  
 Мнѣ въ клятвахъ помогаль всегда Господь.

Пришлый шутъ.

Изольда Бѣлокурая, зову я  
 Васъ именемъ Тристана и кольцомъ!  
 (*Подаетъ ей кольцо*).

Изольда.

И эту клятву призракъ знаешь ты! (*Почти торжественно*).  
 Въ своей рукѣ, что всю то ночь лежала  
 На сердцѣ у меня и то пылала,  
 То холодѣла, я держу кольцо,  
 Кольцо съ зеленымъ камнемъ, на которомъ  
 Тристану я когда то поклялась  
 Послушаться того, кто позоветъ  
 Меня кольцомъ и именемъ Тристана!  
 Меня зовешь ты. Видишь, я готова,  
 Чего-жъ ты хочешь, призракъ, отъ меня,  
 Зловѣщій призракъ съ впалыми глазами?

Пришлый шутъ.

Изольда, я зову тебя въ несчастьи  
 Признай того, кто другомъ былъ когда-то!

Изольда.

Ты кровь мою сосешь.

Пришлый шутъ.

Она моя!

Моею кровь твоя была всецѣло!  
Моей! Наслѣдьемъ рдянымъ кровь твоя  
Досталась рыцарской моей рукѣ  
До смерти безвозвратно. И куда бы?  
Ты ни пошла—пойду и я, и гдѣ бы  
Ты ни была—и я тамъ буду. Такъ  
Мнѣ кровь твоя сказала... Я беру  
Лишь то, что мнѣ принадлежитъ по праву.

Изольда (*со страшной страстью*).

Чѣмъ провинилась я, что въ прибаутку  
Ты обращаешь прошлое мое?  
Кто ты такой? Смотри, въ твое ли сердце  
Я не стучусь, какъ мертвый въ двери рая!  
Кто ты такой? Волшебникъ? Призракъ злой?  
Одна изъ душъ, навѣки осужденныхъ,  
Бродить безъ отдыха за злое дѣло?  
Любовникъ ли невѣрный, что Господь  
Закрылъ тебѣ и адъ и двери рая.  
И въ наказанье бродишь ты по свѣту,  
Всѣхъ женщинъ умоляя о любви?  
Иль далъ тебѣ Господь узнать, что скрыто  
Отъ всѣхъ, что мы съ Тристаномъ только знаемъ,  
Чтобъ ты вообразилъ себя Тристаномъ  
И глубже кару чувствовалъ.

Пришлый шутъ.

Изольда!

Невѣрный я, любившій слишкомъ вѣрно!

Изольда.

Зачѣмъ безъ устали, какъ совы ночью  
 Мое твердишь ты имя, блѣдный шутъ?  
 Зачѣмъ, жестокой, на меня ты смотришь  
 Глазами, полными тоскливой муки.  
 Я о страданьяхъ твоихъ не знаю,  
 Безумью твоему не врачъ!

Пришлый шутъ  
 Изольда!

Изольда (*съ возрастающимъ возбужденіемъ*).

Должна я волосы остричь, какъ ты,  
 Надѣть кафтанъ дурацкій и съ тобой  
 По ярмаркамъ бродить и о Тристанѣ  
 Съ тобою плакать, чтобы могъ народъ  
 Немного посмѣяться? Это нужно  
 Для исцѣленья твоего, ты шутъ?  
 Иль господинъ Тристанъ меня изъ мести  
 Безумью отдалъ твоему за то,  
 Что я его любила всею кровью  
 И всей душой своей, покуда онъ  
 Не увидалъ Изольды Бѣлоручки?  
 Съ жестокой и холодною насмѣшкой  
 Тебѣ рассказывалъ онъ наши тайны?  
 Своей женѣ меня онъ предалъ? Съ ней ты  
 Въ союзѣ? Эта черная душа  
 Тебѣ напѣла, чтобъ меня ты мучилъ,  
 Чтобъ до смерти меня ты затерзалъ  
 Насмѣшкой мрачной надъ умершимъ прошлымъ?  
 О подтверди! Я награжу тебя!

Я за тебя молиться буду, я  
Твою дорогу слугами уставлю,  
Какъ благороднаго я буду чтить  
Тебя повсюду!

*(Она падаетъ на колѣни).*

Дай душѣ покой,  
Пока еще отъ ужаса и горя  
Шутихой я не стала!

Пришлый шутъ *(поднимаетъ ее)*.

Что съ тобою?

Изольда *(на мгновенье она въ его объятяхъ, но потомъ испуганно отстраняется)*.

Когда меня бывало звалъ Тристанъ,  
Такъ золотое небо по вселенной  
Звенѣло звономъ золотымъ! И все  
Перепожнялось радостью глубокой  
При этомъ звонѣ, увлекая сердце  
Въ веселый хороводъ. Когда жъ Тристанъ  
Со мною рядомъ былъ, дрожалъ весь воздухъ  
Таинственно и сладостно, и звѣри  
Дрожали, птицы просыпались ночью  
И звонкимъ лѣнъемъ выдавали насъ!  
Скажи, кто раздѣлилъ своимъ проклятьемъ  
Такъ свято породнившуюся кровь?

Пришлый шутъ.

Другую, измѣнивъ, узналъ Тристанъ,  
Вотъ кто виновникъ, госпожа Изольда!

Изольда (*пристально посмотрѣвъ на него*).

Я слышу голосъ ворона и чую,  
Какъ вѣетъ холодомъ чужое тѣло,  
Когда горишь ты, блѣдный, близъ меня!

Пришлый шутъ.

Ты часто это тѣло обнимала  
Въ скитаніяхъ по пурпурнымъ морямъ  
И по дорогамъ звѣзднымъ душъ сліянныхъ!  
Такъ часто ты слыхала этотъ голосъ,  
Когда будиль онъ соловьевъ въ кустахъ,  
Надъ головой твоею, увѣряя,  
Баюкая словами сладкой страсти.  
Найти-ли мнѣ опять слова такія?  
Пойдешь-ли ты опять со мной, какъ шли мы  
Черезъ міръ съ ликующимъ звучащимъ чувствомъ  
Поющей крови, но съ душой безмолвно  
Мечтающей.

Изольда.

И звукъ шаговъ Тристана,  
Что рядомъ шель, былъ словно взмахъ крыла  
Въ моей крови! Они меня вздымали,  
Подъ нами почва колебалась, словно  
Морскія волны, и неслись мы будто  
На парусахъ, стремящихся къ побѣдамъ!

Пришлый шутъ.

Да, госпожа Изольда, такъ мы шли!  
Изольда, помните ли вы еще  
Тотъ день, когда мы съ соколами оба  
Летѣли вмѣстѣ по долинамъ; Маркъ

Былъ у Динаса. Съ вашего коня  
Я васъ пересадилъ на своего  
И вы ко мнѣ прижались, какъ дитя...

И з о л ь д а.

И сладкимъ счастьемъ упоенъ. Тристанъ  
Коня пришпорилъ, смѣло бросилъ поводъ,  
И конь стрѣлою рѣзалъ золотой  
Полдневный воздухъ, въ небо насъ неся.  
Какъ часто эта скачка снилась мнѣ.  
Теперь такъ скачетъ господинъ Тристанъ  
Съ Изольдой Бѣлоручкой.

П р и ш л ы й ш у т ь.

С п ѣ т ь л и м н ѣ

Изольдѣ Бѣлокурой пѣснь забытой  
Изольды Бѣлоручки? Это будетъ  
Печальной пѣсней о моей винѣ,  
Отъ частыхъ слезъ глаза у Бѣлоручки  
Изольды покраснѣли.

И з о л ь д а.

Эй, дуракъ!

Къ чему меня дурачишь! И мои  
Глаза красны! Такъ много о Тристанѣ  
Ты знаешь, ну скажи, зачѣмъ Тристанъ  
Женился на Изольдѣ Бѣлоручкѣ?

П р и ш л ы й ш у т ь (*медленно, мучительно*).

Она его весь вечеръ чаровала  
Серебрянно прохладною улыбкой.  
Когда же утромъ назвали ее  
Изольдою,—онъ погрузился весь



Въ блаженныя мечтанья о Изольдѣ,  
 О нѣжной золотисто-кудрой дамѣ,  
 Чей смѣхъ, какъ золото... И радость жизни  
 Онъ потерялъ, покуда въ Корнвалисѣ  
 Печаль его не погнала къ подругѣ,  
 Чтобъ увидать ее лицомъ къ лицу  
 Еще разъ передъ смертью. Остальное  
 Сама ты знаешь.

Изольда (*пылко*),

Да, но знаю также,  
 Что отъ меня лишь смерти ты дождешься,  
 За черную неправду; я хочу  
 Предѣлъ своимъ мученьямъ положить.  
 Коль ты, Тристанъ, ты будешь жить, найдя  
 Въ моихъ объятіяхъ жаждущихъ Тристана,  
 Златое и горячее забвенье  
 Прохладной и серебряной улыбки,  
 Которой ты бѣжалъ. Но если лжешь,  
 Во снѣ тебѣ ужъ не увидѣть больше  
 Ни золотыхъ, ни сребролунныхъ женщинъ.  
 Брангена! Дай мнѣ ключъ отъ верхней клѣтки.

Брангена (*въ ужасѣ*).

Что ты замыслила, Изольда сдѣлать?

Изольда.

Не разсуждай! Ну, слушай, призракъ злой,  
 Есть въ замкѣ песь одинъ, онъ одичалъ  
 Изъ-за любви къ хозяину—Тристану  
 И этотъ песь, какъ старый бѣлый волкъ  
 Охочь до человѣческаго мяса!

Кормить его съ шестовъ лишь длинныхъ можно,  
Онъ безъ Тристана трехъ псарей загрызъ.  
Что думаешь объ этомъ псѣ ты, шутъ,  
Набросится ль и на Тристана волкомъ,  
Когда войдетъ Тристанъ неожиданно въ клѣтку?

Пришлый шутъ (*выпрямляясь во весь  
ростъ, пристально гля-  
дя, чуждѣ и великѣ*).

О, госпожа Изольда... Госпожа  
Изольда. Густендъ былъ мнѣ вѣрнымъ псомъ.  
И я его не прочь теперь увидѣть.

Изольда (*отпрянувъ*).

Ты знаешь кличку?

Пришлый шутъ.

Исполни, Брангена,

Что госпожа тебѣ велитъ. Я знаю

Дорогу. Тамъ найти съумѣю. Дай!

*(Онъ быстро беретъ изъ руки Брангены ключъ и исчезаетъ увѣрен-  
нымъ шагомъ за лѣстницей. Обѣ женщины, точно оглушенныя, нѣко-  
торое время стоятъ неподвижно).*

Третья сцена.

Брангена.

Несчастный шутъ, мнѣ жаль его.

Изольда (*въ страстномъ порывѣ*).

Пускай,

Туда неидетъ онъ! Пусть неидетъ! Брангена,

Верни его, верни!

Голосъ пришлого шута (*радостно крича*).

Эй, Густенды!

Брангена.

Слышишь?

Изольда (*въ возрастающемъ испугѣ*).

То крикъ его! Предсмертный можетъ быть!

Что скажешь ты о Тантрисѣ, сестра?

(*Женщины стоятъ другъ противъ друга*).

Ужъ не пойти-ль тебѣ... взглянуть... къ рѣшеткѣ.

(*Брангена идетъ за шутомъ*).

Создавшій миръ, зачѣмъ меня ты создалъ?

Брангена (*внѣ себя*).

Изольда, клѣтка Густенда пуста!

Шуть съ Густендомъ перескочили стѣну

(*Спѣшить къ окну*).

И вышли на дорогу.

Изольда.

Онъ собаку

Убилъ и самъ поспѣшно убѣжалъ?!

Брангена.

Вотъ онъ идетъ. И Густендъ пляшетъ, вьется

Вокругъ него, и лаетъ, и визжитъ,

И руки, и лицо, счастливый, лижетъ!

Изольда (*вскакиваетъ на скамью у  
окна, радуясь и кивая*).

Тристанъ, Тристанъ, мой милый шуть Тристанъ!

Мой другъ... Ахъ, онъ не смотритъ! Позови,

Кричи ему... Спѣши за нимъ, зови,

Не слышитъ онъ...

Брангена (*стучится въ рѣшетку*).

Рѣшетка! Ахъ, рѣшетка!..

А стража спитъ еще!

Изольда.

Я умираю,

Тристанъ! Тристанъ! Тристанъ! Не обернется!

Я Богу не угодна! Я слезами

Твои омою ноги, мой Тристанъ!

О, милый шутъ мой, Тантрисъ обернись!

Уходитъ онъ... Свѣтло вдали горитъ

На солнцѣ красный шутовской нарядъ.

Большой и смѣлый онъ отъ насъ уходитъ...

Уходитъ въ міръ Тристанъ... до самой смерти...

И лишь тогда его мнѣ цѣловать

(*Она выпрямляется во весь ростъ и застываетъ такъ*).

Брангена! Другъ, мой другъ... быть здѣсь!..

(*Она падаетъ въ объятія Брангены*).

*Занавѣсъ.*

---











PN  
2007  
E9  
1909  
vyp.4-7

Ezhegodnik imperatorskikh  
teatrov

PLEASE DO NOT REMOVE  
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

---

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

---

